



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA

VIVIENDO *HIPHOP*, CREANDO RAP. UN ESTUDIO
COMPARATIVO DE LAS FUNCIONES SOCIOCULTURALES
DE LA MÚSICA EN LA CIUDAD DE TOLUCA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

EDGAR JESÚS ALMAZÁN ALCÁNTARA

DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. RODRIGO MARCIAL JIMÉNEZ.



TOLUCA, MÉXICO

AGOSTO 2019

Índice.

Introducción.....	1
Planteamiento	1
Pregunta de investigación	2
Justificación.....	2
Objetivos	2
Hipótesis	3
Metodología	3
Resumen capitular.....	3
Capítulo I. Consideraciones Teóricas.	5
1.1 Antropología; Ciencia Social	6
1.2.- Antropología y su relación con otras ciencias.	7
1.3.-Cultura y Sociedad	9
1.3.1.- La realidad construida socialmente	12
1.4.-Antropología y música.	16
1.4.1.- Elementos que componen a la música	22
1.4.2.- Etnomusicología y Antropología de la música.....	23
1.5.- Lenguaje y Música.....	29
1.6.- Antropología y Juventud.....	31
1.6.1.-Identidad.....	32
1.6.2.- Identidad Social	35
1.6.3.- Identidad, música y <i>hiphop</i>	36
Capítulo II. <i>HipHop</i> . La metáfora del ruido para reorganizar la realidad social	38
2.1. Contexto del florecer del <i>hiphop</i>	39
2.2. Pandillas en el Bronx.....	43
2.2.1. En busca de paz, la reunión que cambio todo	45
2.3. La triada que unificó al <i>hiphop</i>	48

2.3.1. Se plantó la semilla: <i>Kool Herc</i> y sus fiestas.....	49
2.3.2. Unificación del Movimiento: <i>Bambaataa</i> y su plan.....	51
2.3.3. Todo estaba listo: El experimento de <i>Grandmaster Flash</i>	53
2.4. Elementos del <i>hiphop</i>	55
2.4.1. El <i>graffiti</i> como desafío	56
2.4.2. El estilo de los Dj's.	57
2.4.3. El <i>b-boy</i> y su agresión rítmica	58
2.4.4. El rap siempre estuvo ahí.....	59
2.5. Del <i>Underground</i> al <i>Mainstream</i> ; primeros exponentes de rap.....	60
2.6. <i>HipHop</i> en México	66
2.7. Del Movimiento Chicano al Cholo Mexicano.....	67
2.8. Del cholo México-americano al <i>hiphop</i> mexicano	72
2.9. De los raps mexicanos.	75
2.10. La mexicanización del rap.....	83
Capítulo III.- “Dándole Vida a las Haches”. Etnografía y Análisis Antropológico de <i>Ache´s de Vida</i>	88
3.1.- Toluca, como lugar de desarrollo del <i>hiphop</i>	89
3.2.- Toluca “Sucia”.	89
3.3.- Espacios históricos del rap en Toluca	92
3.4.- Grupos pioneros de rap Toluqueño	93
3.6.- Competencia	101
3.7.- Ropa ancha para un alma ancha	104
3.8.- Eventos de rap.	105
3.8.1.- ¿Qué se hace en los eventos?.....	107
3.8.2.- El lado nihilista de los eventos de rap.....	108
3.9.- Etnografía de <i>Ache´s de vida</i>	108
3.9.1.- ¿Quiénes son <i>Ache´s de Vida</i> ?.....	108
3.9.2.- El <i>hiphop</i> llegó a sus vidas.	111

3.9.3.- Afiliación por el rap.	112
3.9.4.- Razones para crear rap	112
3.9.5.- Procesos creativos, la creación de rap	113
3.9.6.- Lírica.....	115
3.9.7.- Sensaciones al exponer sus líricas y su distribución	122
3.9.8. Problemáticas a las que se enfrentan	126
3.9.9.- Familia y rap.....	128
3.9.10.- Apreciación del <i>hiphop</i> en la ciudad	130
3.9.11.- Lo que el rap les ha dejado y su propia proyección.....	132
3.10.- Análisis Antropológico de <i>Ache´s de Vida</i>	133
3.10.1.- La construcción de la identidad y <i>Ache´s de vida</i>	134
3.10.2.- Discurso lírico de <i>Ache´s de vida</i>	136
Capítulo IV: “Sólo necesitamos una libreta, un bolígrafo, un beat...”. Etnografía y análisis antropológico de Atascados Crew	144
4.1.- ¿Quiénes son <i>Atascados Crew</i> ?	145
4.2.- El <i>hiphop</i> llegó a sus vidas.	147
4.3.- Afiliación por el rap.	149
4.4.- Razones para crear rap	149
4.5.- Procesos creativos, la creación de rap.....	150
4.6.- Lírica.....	152
4.7.- Sensaciones al exponer sus raps y distribución.....	158
4.8.- Problemas a los que se han enfrentado.....	160
4.9.- Familia y rap.....	162
4.10.- Apreciación del <i>hiphop</i> en la ciudad	163
4.11.- Lo que el rap les ha dejado y su propia proyección.....	164
4.12.-Análisis antropológico de <i>Atascados Crew</i>	166
4.12.1.- La construcción de la identidad y <i>Atascados Crew</i>	166
4.12.2.- Discurso lírico de <i>Atascados Crew</i>	171

4.13.- Diferencias entre Ache's de vida y Atascados Crew	175
Conclusiones	180
Bibliografía.....	183

Introducción.

El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada en la ciudad de Toluca entre los años 2017 y 2018, la cuál abordó a la música, en específico al rap, como un fenómeno sociocultural particular o característico de dos colectivos de jóvenes llamados *Ache's de vida* y *Atascados crew* los cuáles se organizan para crear y exponer sus pensamientos en la música dentro del contexto toluqueño. Así mismo se da a conocer las maneras en las que los colectivos viven cotidianamente en relación con el *hiphop*, además de ofrecer un panorama histórico de la llegada, desarrollo y establecimiento del *hiphop* en México y en la ciudad de Toluca, todo con la finalidad de ofrecer un trabajo antropológico que muestre las prácticas socioculturales que implica el movimiento y para que sea un parteaguas en los estudios sobre música, juventud y *hiphop*.

Planteamiento.

La juventud representa una etapa en la vida del hombre en la cuál algunos aspectos socioculturales se definen o se transforman para propiciar una vida adulta o de madurez, a su vez representa una etapa donde el despertar de la mente es más fuerte para lograr el entendimiento de una realidad social, una interpretación y representación de la información que ésta nos ofrece.

Es por ello que esta información es decodificada por los individuos de los colectivos los cuáles utilizan la música como una herramienta para expresarse y ser escuchados ante la sociedad, esto representa una visibilidad ante la sociedad la cuál por falta de información estigmatiza o se fundamenta en la creación de esquemas de estereotipo para rechazar a los individuos de los colectivos que realizan esta actividad.

Es por ello que se planteó analizar las funciones socioculturales que tiene la música para los individuos jóvenes de los colectivos y las repercusiones sociales que esto les atañe.

Pregunta de investigación.

La **cuestión** que se planteó para desarrollar esta investigación es *¿Cuáles son las razones, funciones socioculturales, la identidad y consecuencias sociales de la creación y ejecución de la música rap ante la realidad social que representa la ciudad de Toluca para Ache's de vida y Atascados crew?*

Justificación.

La música es una creación compleja del ser humano, el rap en particular a diferencia de cualquier otro género musical pertenece a un movimiento cultural que tiene un contexto histórico-social en sus orígenes los cuales podemos encontrar en el contenido de sus letras, la importancia que se observó en el tema que se propuso para analizar y para desarrollar este trabajo de investigación se basa precisamente en que la antropología ha analizado en muy pocos trabajos el movimiento cultural al que pertenece; el *hiphop* y aunque ha analizado la música en diferentes géneros desde otras perspectivas se consideró que en pocas o en ninguna ocasión se ha tratado de analizar las funciones socioculturales del rap.

Es por esto que se consideró la posibilidad de abonar al conocimiento antropológico con este trabajo de investigación, analizando desde esta perspectiva científica a la música, en este caso las funciones socioculturales del rap dentro de los colectivos seleccionados para el análisis, de esta manera poder servir como herramienta futura para trabajos que se enfoquen en la cultura Hip Hop y en el rap dentro de la ciencia antropológica.

Objetivos.

General:

Conocer, describir y analizar las razones, funciones, la identidad y consecuencias sociales que conlleva la creación y ejecución de música rap para los individuos de los colectivos *Atascados Crew* y *Ache's de Vida*.

Particulares:

- Conocer y describir la llegada del movimiento cultural *hiphop* a la ciudad de Toluca.

- Conocer y describir las redes de relación sociales que se crean para lograr la creación y ejecución de música rap.
- Conocer y describir las causas por las cuales los individuos de los colectivos *Atascados Crew* y *Ache's de Vida* se ven obligados a crear música rap.

Hipótesis.

La hipótesis con la que se sustentó esta investigación argumenta que *al comprender e interpretar la realidad social que presenta la ciudad de Toluca, los integrantes de los colectivos Atascados Crew y Ache's de Vida utilizan el rap como forma de contrarrestar dicha realidad formándose una identidad, plasmando sentires e ideales en la música, obteniendo con la ejecución del rap algunas consecuencias sociales.*

Metodología.

Para llevar a cabo esta investigación se propuso la utilización del; *Método Histórico*: con la finalidad de recabar los datos necesarios para describir y analizar el nacimiento del movimiento *hiphop*, así como su expansión y recibimiento en la ciudad de Toluca, además del *Método Documental*: para recabar información referente a la temática desde fuentes digitales, documentales, gráficas y bibliográficas, el *Método Etnográfico*: para recabar información en el campo de trabajo y un mejor entendimiento de la dinámica sociocultural en la que se desenvuelve el fenómeno a analizar, finalmente el *Método Comparativo*: para realizar una búsqueda sistemática de las similitudes y diferencias entre la información recabada en campo.

Resumen capitular.

Este trabajo se divide en cuatro capítulos. El primero de ellos se enfoca en ofrecer los principales fundamentos teóricos que se retoman para el análisis de los colectivos y su música, principalmente el enfoque de la antropología de la música, así como enfoques que permiten el análisis de su identidad, entre otros elementos importantes para el trabajo.

En el segundo capítulo, se presenta un panorama socio-histórico sobre el cual se funda el *hiphop*, así como parte de su desarrollo y consolidación como movimiento sociocultural acompañado del desarrollo histórico de la música rap en el contexto cuna del movimiento Estados Unidos, todo esto para pasar a un recorrido histórico de la llegada del *hiphop* y el rap a México mostrando su desarrollo, adopción y apropiación cultural.

Por su parte el tercer capítulo ofrece una etnografía del *hiphop* y el rap en la ciudad de Toluca, abarcando aspectos históricos, prácticos y sociales relacionados al movimiento. A su vez ofrece la enografía y análisis antropológico del colectivo *Ache's de vida*, que abarca su vida cotidiana relacionada al *hiphop* y a la práctica del rap, su identidad, su discurso lírico, las razones por las que realizan la actividad, las funciones de su música, las consecuencias sociales a las que se enfrentan, sus relaciones sociales, entre otros elementos.

Finalmente, el capítulo cuatro ofrece la etnografía y análisis antropológico del colectivo *Atascados crew* abarcando elementos como su vida cotidiana relacionada al *hiphop* y a la práctica del rap, su identidad, su discurso lírico, las razones por las que realizan la actividad, las funciones de su música, las consecuencias sociales a las que se enfrentan, sus relaciones sociales, al mismo tiempo ofrece un análisis de las similitudes y diferencias entre ambos colectivos.

Capítulo I. Consideraciones Teóricas.

1.1 Antropología; Ciencia Social.

La finalidad del presente capítulo pretende dejar claras las bases teóricas que utilizaré para el análisis de la información recabada para el trabajo, estas bases forman parte de la ciencia antropológica, dicho esto ¿Qué es lo que llamamos antropología? De una manera muy simple podemos afirmar que la antropología es una ciencia o disciplina de infinita curiosidad acerca de los seres humanos. La palabra Antropología procede del griego *Anthropos* que significa hombre o humano y *logos* estudio” (Ember, Ember & Peregrine; 2001: 2), es decir es la ciencia que se encarga del estudio del hombre como un ente bio-psico, social y cultural en cualquier tiempo y espacio.

Este término resulta demasiado corto e incompleto, es por ello que Marvin Harris en su obra Antropología cultural nos dice: “la antropología es el estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos y sus estilos de vida” (Harris, 1996: 13).

La antropología basa sus estudios en el hombre, tomando en cuenta todo lo que rodee a éste y cómo se desenvuelve en cualquier ámbito, pero principalmente en lo social, como resultado de esto la antropología se ha visto en la necesidad de crear estudios que se caractericen por ser interdisciplinarios e incluso ramas antropológicas que se dediquen a estudiar al hombre en un determinado aspecto, podemos entender que la antropología “no es una ciencia de lo exótico, practicada por académicos encerrados en torres de marfil, sino una disciplina con mucho que contarle a la gente” (Kottak, 2000: 4).

Autores como Ember, Ember & Peregrine (2001), explican a la antropología como aquella disciplina cuya aproximación debe de ser holística o un estudio de las múltiples facetas de los seres humanos, ya que se ha acumulado tanta información que los antropólogos tienden a especializarse en un área localizada, a pesar de esta especialización la disciplina de la Antropología mantiene su orientación general (holística) en sus muy diferentes especialidades y, tomándolas en conjunto.

Es así como la antropología ha dispuesto de instrumentos calificados para entender los sistemas cognoscitivos y valorativos generados por diversos contextos, las relaciones de su estructura actual con la historia, de la modernidad con las tradiciones” (Canclini en Signorelli, 1999: 37).

Entendiendo lo que es la antropología podemos plantear: ¿por qué utilizarla para analizar un fenómeno como lo son las funciones socioculturales de la música? Pues bien, existe una diferencia marcada entre la antropología y cualquier otra ciencia y es su carácter global y comparativo, mientras otras disciplinas abordan únicamente un segmento concreto de la vida o fase concreta del desarrollo cultural o biológico, la antropología no se basa solamente en el estudio de un solo aspecto en concreto, en otras palabras, “todos los pueblos y culturas revisten a mismos intereses como objeto de estudio , además de insistir en la necesidad de constatar las condiciones extraídas del estudio de un grupo humano o civilización, para el antropólogo el único modo de alcanzar un conocimiento profundo de la humanidad consiste en estudiar tanto las tierras lejanas como las próximas, tanto las épocas remotas como las actuales” (Harris, 1990: 17).

1.2.- Antropología y su relación con otras ciencias.

Esto nos hace ver lo amplia que es esta ciencia, ya que la antropología analiza al ser humano de una manera integral de tal manera que en ocasiones recurre a conocimientos producidos por otras ciencias pero que le ayudan a producir conocimientos sobre el ser humano en diversas aristas, pero siempre siendo parte de una sociedad, es por ello que existen varias ramas o disciplinas afines a la antropología que se centran en diferentes aspectos de la experiencia humana.

Ejemplo de ello es la consideración que Marvin Harris nos propone donde afirma que “algunos antropólogos estudian la evolución de nuestra especie, otros investigan cómo el *homo sapiens* ha llegado a poseer la facultad para el lenguaje, así como su desarrollo; por otra parte, algunos antropólogos se ocupan del análisis de las tradiciones aprendidas de pensamiento y conducta denominada cultura” (Harris, 1990: 13).

Por otra parte, Conrad Phillip Kottak (2000) propone a la antropología como una disciplina académica, conocida también como antropología general que incluye cuatro sub-disciplinas principales: antropología sociocultural, arqueología, antropología biológica y lingüística. En donde explica que:

“...los antropólogos culturales y arqueológicos estudian los cambios en la vida social y en las costumbres. Los antropólogos biológicos analizan los cambios

en la forma física. Los antropólogos lingüísticos intentan reconstruir los fundamentos de las lenguas antiguas estudiando las modernas” (Kottak, 2000: 3).

Lo dicho en párrafos anteriores permite entender perfectamente la magnitud y profundidad de la ciencia antropología, su punto de vista está en todos los aspectos de la vida humana, pero abarcarlos en un solo momento sería una tarea interminable, por ello esa relación con otras ciencias naturales o sociales resulta importante para analizar fragmentos de esa realidad humana.

Pero no por relacionarse con otras ciencias quiere decir que la antropología no sea autónoma, al contrario, resulta claro que la tarea de la antropología es extensa por su condición holística, por ello busca apoyarse y relacionarse con otros campos científicos en el sentido de compartir problemáticas, métodos o teorías, por lo que considero más que un apoyo o una relación termina en una colaboración para lograr generar conocimiento, por ejemplo la antropología trabaja de la mano con ciencias como la sociología, la ciencia política y económica, la psicología, la historia, la musicología, entre otras, todo para lograr esa visión específica en algún rubro de la vida humana en sociedad.

Para llevar a cabo estas tareas, la antropología se hace valer de métodos y técnicas características del trabajo de investigación, por ejemplo la etnografía, que es un proceso de investigación en el que el antropólogo realiza un estrecho seguimiento u observación, registrando y participando de la vida cotidiana de otra cultura, una experiencia etiquetada como el método de trabajo de campo, y luego escribe informes sobre esa cultura, poniendo énfasis en la descripción detallada (Marcus & Fischer en Kottak, 2000: 4).

Esta metodología es una de las múltiples características que diferencian a la ciencia antropología de muchas otras ciencias de corte social, pues exige permanecer en el campo social de estudio para obtener la mayor información posible sobre la realidad en la que se está llevando a cabo un análisis.

La etnografía, al ampliar nuestro conocimiento del alcance de la diversidad humana, proporciona una base para las generalizaciones sobre el comportamiento humano y sobre la vida social (Kottak, 2000: 5); de este método de investigación son propias ciertas técnicas para llevar a cabo el proceso, actividades como:

“Observación directa, de primera mano del comportamiento cotidiano, incluyendo la observación participante, conversaciones; unas veces más y otras veces menos formales, y que van desde la charla que contribuye a mantener la relación y ponerse al día de lo que pasa, hasta las entrevistas prolongadas, que pueden ser estructuradas o sin estructura, entrevista con cuestionario para asegurarse de disponer de información completa y comparable de todos los aspectos de interés del estudio, el método genealógico, trabajo detallado con informantes clave sobre aspectos determinados de la vida comunitaria, entrevista en profundidad, conducentes con frecuencia a la recolección de historias de vida de determinadas personas, estrategias de investigación émic (perspectiva del actor) centradas sobre las creencias y percepciones locales, y enfoques étic (perspectiva del observador) que den prioridad a las percepciones y conclusiones del etnógrafo, investigación centrada sobre temas o problemas concretos de muy diversos tipos, investigación longitudinal, es decir, el estudio continuado a largo plazo de un área o lugar” (Kottak, 2000: 5-6).

Es de esta manera en la que la antropología recaba los datos necesarios para llevar a cabo análisis o estudios en realidades sociales diferentes, haciéndose valer de esta metodología el antropólogo real nutre sus conocimientos de las realidades en las que sitúa algún análisis.

1.3.-Cultura y Sociedad.

Dentro de la naturaleza humana se encuentra la necesidad de formar relaciones entre individuos para lograr la satisfacción de necesidades humanas, es por ello que a lo largo de la historia del hombre se han formulado conjuntos o colectivos donde la coexistencia, la protección, la obtención de algún recurso, el cubrir alguna necesidad o la simple interacción ha llevado a la formulación y la visión de sociedades donde las prácticas culturales son distintivas de estos grupos humanos.

En términos un poco más teóricos podemos comprender que una sociedad se refiere a la “totalidad de las relaciones sociales entre hombres y mujeres, en sus diversos status y roles, dentro de un área geográfica dada con la humanidad en general” (Barfield, 2000: 480). En otras palabras, la sociedad es un constructo complejo donde las relaciones entre individuos son parte integral de su condición

como ser humano, delimitada por elementos culturales que permiten diferenciarse de otros grupos.

Algunos autores como Herbert Spencer consideran a la sociedad similar a un organismo o una entidad que está conformada por unidades pequeñas o discreta, donde la permanencia de las relaciones que tienen lugar entre ellas implica una cierta condición de conjunto en concreto.¹

Las características que según Spencer tiene una sociedad son similares a las de un organismo, pues su crecimiento se prolonga habitualmente hasta el momento en que la sociedad se divide o se destruye. En otras palabras:

“...las diferencias entre sus grupos de unidades no llaman la atención ni por su número ni por su grado, pero a medida que la población aumenta, las divisiones y subdivisiones llegan a ser más numerosas y diferenciadas. Además, tanto en el organismo social como en el individual, el proceso de diferenciación sólo cesa cuando se alcanza y completa la madurez y comienza la decadencia” (Spencer, 2004: 233-234).

Esto quiere decir, que el tamaño de la sociedad y su estructura es similar al de un cuerpo vivo ya que a medida que va adquiriendo una masa mayor sus partes se multiplican y podemos diferenciarlas entre sí.

Dentro de la sociedad es visible la separación de individuos o creación de clases sociales, en este sentido la aparición de una “clase dominante no sólo la diferencia del resto de la sociedad, sino que asume su control; y cuando esta clase se divide en una más dominante y otra que lo es menos, comienzan a distribuirse distintas partes de dicho control. Y con las clases cuyas acciones son controladas pasa lo mismo: los varios grupos en que se fraccionan tienen diversas ocupaciones, y cada uno de dichos grupos termina teniendo menor diferenciación interna y menor variedad de tareas” (Spencer, 2004: 234).

Esta analogía entre la sociedad y un organismo me hace reflexionar sobre la función que cada individuo tiene en ella, pues siguiendo este esquema se deben seguir funciones o tareas específicas para que esta viva plenamente, es donde, aunque este autor no lo menciona, la creación de instituciones es necesaria para permitir esta existencia.

¹ Véase más en Spencer, 2004.

Me estoy refiriendo a la estructura de la sociedad, en donde esta demás decir que la estructura es el orden u organización en la que los individuos o miembros de una sociedad ocupan un lugar específico en el que se actúa con un fin en común, estas pueden ser específicas² o generales.³

Entonces, el hablar de las sociedades nos obliga a razonar sobre las prácticas que caracterizan a dicho grupo social, prácticas que les dan una visibilidad ante los ojos de otras sociedades, nos hace visualizar y analizar su cultura, pero ¿Qué entendemos por cultura?

Una definición básica dentro del esquema antropológico de cultura la podemos encontrar cuando se hace mención de ser “todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridas por el hombre como miembro de una sociedad” (Tylor en Barfield, 2000:138).

Una definición que resulta muy completa y a su vez muy tradicional es la que Marvin Harris nos proporciona en su obra *Antropología Cultural*, donde establece que;

“Cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de la vida, socialmente adquiridos por los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar, es decir, su conducta, por otro lado, autores antropólogos restringen el significado de cultura exclusivamente a las reglas mentales para actuar y hablar compartidas por los miembros de una determinada sociedad” (Harris, 1990: 20).

Aunado a este argumento la cultura es el elemento que distingue a hombre de cualquier otra especie, según Denys Cuche en su obra *La noción de cultura en ciencias sociales* (2002); debemos entender a la cultura como un producto que se genera a partir de las relaciones sociales que los individuos mantienen al estar en contacto y formar un colectivo, un producto histórico de dichas relaciones, es decir, la cultura se presenta como procesos sociales, y parte de hablar de ella deriva de que se produce, circula y se consume en la historia social abarcando el conjunto de procesos sociales de significación o de un modo más complejo, la

² Son las funciones que tiene una forma ordenada y eficiente cuidando de la socialización, desarrollo e instrucción de sus miembros (instituciones como la familia, la escuela, la religión, entre otras), además de producir bienes y servicios.

³ Son funciones que reúnen a los individuos en un tiempo y un espacio específico dando pauta a las relaciones, proporcionando medios sistemáticos y adecuados para su comunicación.

cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social.

El antropólogo Clifford Geertz entiende la cultura como “ideas basadas en el aprendizaje cultural de símbolos, es decir, las culturas son conjuntos de mecanismos de control-planos, recetas, reglas, construcciones-, lo que los técnicos en ordenadores llaman programas para regir el comportamiento” (Geertz en Barfield, 2000: 18).

En otras palabras, la cultura para Geertz no es más que pautas sociales con las que la sociedad mantendrá un orden, estas pautas o reglas se verán reflejadas en las acciones del individuo al aprenderlas por interacción con otros individuos. Para Eduardo Nivòn (1998) la cultura tiene un sentido sistemático el cual brinda sentido y valor al hacer de los sujetos agentes, es decir, la cultura se trata de un sistema de símbolos y discursos que dan sentido a nuestro actuar en el mundo y, por tanto, llega a constituir parte integrante de la identidad de los sujetos y uno de los niveles de integración.

Entonces podemos entender que la cultura comprende precisamente “rasgos humanos que son aprendidos y aprendibles y que por lo tanto se transmiten social y mentalmente, más que biológicamente, es en cierto sentido todo complejo” (Barfield, 2000: 138). Esto nos lleva directamente a la práctica cultural en cuestión para realizar una descripción y análisis final que propone este trabajo, la música.

1.3.1.- La realidad construida socialmente.

Dado el tema a manejar por esta investigación es importante dejar en términos claros un punto que es relevante para comprenderla, pues ante esto se desenvuelven las relaciones y prácticas a seguir, la realidad visualizada como un constructo social con la que se interactúa de manera cotidiana.

Para realizar esto Peter Berger y Tomas Luckman quienes a pesar de tener orientación sociológica con su obra *La Construcción social de la realidad* (2001) han aportado lo necesario para comprender lo propuesto en este apartado, pues bien podemos comprender a la realidad como la cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición, es decir que no podemos desaparecerlos pues parecieran estar predispuestos a nuestra misma existencia.

Para realizar una explicación de cómo se construye esta realidad este par de autores agregan el concepto de “la realidad de la vida cotidiana” la cual se entiende como “una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente, es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones y que se sustenta como real por los individuos” (Beger y Luckman, 2001: 34-35). En lo particular este concepto lo acortaría a la cotidianidad o vida cotidiana, entendiendo que dentro de la realidad se desenvuelve lo cotidiano.

Esto pareciera explicarnos que la realidad es un fenómeno que está diseñado de una manera ya establecida para que cada individuo nazca y comience a desarrollarse de manera en la que adquiera los elementos para poder vivirla, pues, cada individuo tiene el conocimiento de esta cotidianidad o de esta realidad en la que se desarrolla, pero realmente cuantos individuos son conscientes de la realidad en la que se vive.

Una característica primordial de la realidad es que se encuentra ordenada, pareciera redundante esta explicación, pero es importante tenerla en cuenta, es ordenada por fenómenos dispuestos por pautas que aparecen independientes de aprehensión impuestos a los individuos, en otras palabras, la realidad “se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que ya apareciese el individuo en escena” (Beger y Luckman, 2001: 37).

Esto nos da a entender que la interacción diaria que los individuos tienen con su realidad proporciona objetivaciones indispensables para disponer de orden con un sentido para desarrollarse, es decir, toda pauta sociocultural que adquiere el individuo durante su vida son instrucciones que lo moldean para vivir dentro de la realidad cotidiana en la que le tocó nacer, crecer y desarrollarse como individuo.

Dicho esto, es importante considerar la existencia de múltiples realidades donde la atención del individuo será robada por una sola realidad, en palabras de Beger y Luckman entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia, y es la ya mencionada realidad de la vida cotidiana. A su vez la realidad está originada en el hecho del aquí y ahora, de lo que se roba la atención del individuo, pero que a su vez abarca fenómenos que no están

presentes en ese aquí y ahora, es decir, que se experimenta en grados diferentes de proximidad y alejamiento.⁴

Su ubicación privilegiada le da derecho a que se llame suprema realidad, es como si las realidades se estructuraran de una manera jerárquica en la que la categoría mayor la más grande es en la que el individuo se desenvuelve socialmente, una gran sociedad con reglas, instituciones establecidas, pautas de comportamiento obligatorias, con estatutos ideológicos, en donde se puede ver un alejamiento sobre individuos que se comporten y piensen diferente a lo establecido, como una nación, en donde inconscientemente se pretende que los individuos sigan líneas rectas de comportamiento al interactuar, relacionarse y obtener la información predispuesta, pasando por categorías micro como por ejemplo colectivos sociales quienes se organizan y relacionan al tener intereses en común, y finalmente llegando a lo más próximo al individuo, lo que es accesible a él, la parte de la realidad que es moldeable a su manipulación corporal, a la realidad individual esa que se va creando a partir de la información y de la decisión de seguirla o tomar otro camino.

Pero entonces, ¿cuál es la manera en la que se puede objetivar o manifestar los pensamientos y sentires que en los individuos se crean sobre la realidad en la que les rodea? Luckman y Beger argumentan que la expresividad humana es capaz de objetivarse, o sea, se manifiesta en productos de la actividad humana, que están al alcance tanto de sus productores como de los otros hombres, por ser elementos del mundo común. En relaciones interpersonales podemos observar esta actividad manifestada en índices corporales; gesticulaciones, movimientos específicos de brazos y pies, entre otros, todo dependiendo la situación inmediata que ofrezca la realidad.

Por su parte los objetos son una proclamación de las intenciones subjetivas pues son creados por el individuo en sociedad para satisfacer necesidades o ayudarse en su cotidianidad, pese a que en ocasiones es difícil conocer con seguridad esa proclamación, en situaciones específicas se puede conocer su intención y utilidad.

⁴ Luckman y Beger lo llaman el *realissimum de la conciencia* que significa "el Ser realísimo", la "Realidad última", el "Ser que es muy real" es decir, Dios.

Pero existe un caso muy particular y especial para objetivar, esta manera es conocida como la producción humana de signos, en donde “un signo puede distinguirse de otras objetivaciones por su intención explícita de servir como indicio de significados subjetivos⁵” (Beger y Luckman, 2001: 52).

Esta intención dependerá básicamente del contexto o realidad donde se esté llevando a cabo la interacción, pues, lo que puede significar un elemento dentro de una realidad en otra puede invertirse ese significado, por otra parte, estos autores explican cómo los signos se agrupan en una cantidad de sistemas, es decir:

“Existen sistemas de signos gesticulatorios, de movimientos corporales pautados, de diversos grupos de artefactos materiales y así sucesivamente. Los signos y sistemas de signos son objetivaciones en el sentido de que son accesibles objetivamente más allá de la expresión de intenciones subjetivas aquí y ahora” (Beger y Luckman, 2001: 52).

Y es en este punto donde encontramos un sistema de signos el cual le interesa a esta investigación, el lenguaje, entendido como el sistema de signos más importante de la sociedad donde su fundamento se centra en la capacidad intrínseca de expresividad vocal que poseen los individuos, ya que las objetivaciones más comunes de la vida cotidiana se sustentan por la significación lingüística, la vida cotidiana es vida con el lenguaje que se comparte con los semejantes, es decir, en sociedad.

En términos más teóricos; “el lenguaje es capaz de transformarse en depósito objetivo de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras, el lenguaje posee una cualidad inherente de reciprocidad que lo distingue de cualquier otro sistema de signos, la continua producción de signos vocales en la conversación puede sincronizarse sensiblemente con las continuas intenciones subjetivas de los que conversan” (Beger y Luckman, 2001: 54).

Pongámoslo en un ejemplo, en el entendido del “yo” como individuo “yo hablo a medida de lo que pienso”, es decir, en una conversación con otro individuo o con otros individuos cada uno oye lo que los demás dicen y esto posibilita el continuo de la relación, más a un “yo me oigo a medida de que voy hablando”, los

⁵ Todas las objetivaciones son susceptibles de usarse como signos, aun cuando no se hubieran producido con tal intención originalmente.

significados subjetivos se hacen accesibles objetiva y continuamente e inmediatamente se vuelven más reales para “él yo”, eso sucede en cada uno de los individuos con los que se sostiene conversación, de esa manera podemos expresar nuestro entendimiento de la realidad.

El lenguaje toma más importancia por su “capacidad de trascender⁶ el aquí y ahora, tiende puentes entre diferentes zonas dentro de la realidad de la vida cotidiana y las integra en un todo significativo” (Beger y Luckman, 2001: 56) es decir que por medio del lenguaje el individuo puede trascender el espacio que separa su zona manipulatoria. Es capaz de hacerse presente en momentos donde no se encuentra física y espacialmente o en los que ha dejado de existir. Es por ello, la importancia del lenguaje para dar cuenta del pensamiento y sentir que provoca la y las múltiples realidades que rodean al individuo, haciéndolo trascender de su vida cotidiana, de su temporalidad y espacialidad, en la mente y recuerdos de los individuos con los que se relaciona haciendo que se inmortalice de alguna manera.

1.4.-Antropología y música.

Es bien cierto que no se tiene certeza de cuándo y en dónde inicio la creación de música, de lo que se tiene certeza es que ha acompañado la vida de las sociedades a lo largo de la historia humana.

El hombre ha buscado la manera de expresarse, de comunicarse, de plasmar o materializar sus pensamientos y sentimientos, de complacerse y complacer estéticamente a los integrantes de sus colectivos, ha buscado la manera de engrandecer su ego al ser reconocido o diferenciado por las actividades que realiza dentro del seno social, ha buscado inmortalizarse en la memoria colectiva, trascender en la historia de las civilizaciones, ser la voz de sus pueblos, de sus generaciones, entre otras cosas, y quizá una de las manifestaciones con la que ha logrado esto y más ha sido a través de la música.

En este sentido el ser humano busca expresarse cotidianamente y en la música ha encontrado una de las expresiones más íntimas y creativas de la cual echa mano para materializar sus sentimientos y pensamientos, obteniendo de esta manera un goce estético, además ha contribuido a la reafirmación de grupos sociales pues

⁶ Las trascendencias tienen dimensiones espaciales, temporales y sociales.

la afinidad con la que ésta y los individuos pueden relacionarse puede ir desde aspectos identitarios hasta por las locaciones geográficas o épocas históricas, brindándole de esta manera un valor dinámico en la vida social de los individuos. Siendo una manifestación sociocultural del hombre, la música ocupa un lugar importante entre las creaciones de los individuos en sociedad, conceptualmente música proviene del término griego *musike*, que subsume a poesía, matemáticas, acústica y ética, en otro sentido se considera como las formas sonoras precisas que se involucran, así como los conceptos, valores y técnicas subyacentes a su producción” (Barfield, 2000: 372).

Otros autores como Gustavo Carrillo Paz y Fernando Cataño afirman que la palabra música proviene de “musa, no tanto por su afinidad al vocablo, sino porque el coro de las nueve hermanas musas, dirigidas por Apolo⁷, estaban encargadas de conservar los cantos y melodías en unión de la poesía y la danza, actualmente podemos entender a la música como el arte de bien combinar los sonidos y los silencios con el tiempo” (Carrillo & Cataño, 1979: 13).

John Blacking antropólogo inglés dedicado al estudio de la música, dice que la música son simples sonidos humanamente organizados, esto quiere decir que es un producto de los grupos humanos. Pero queda más claro cuando Carlos Reynoso hace referencia a Seeger en su obra *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización* (2006), pues plantea que la música es la:

“...habilidad para formular secuencias de sonidos aceptados por los miembros de un grupo dado como música. Es la construcción y uso de instrumentos que producen sonidos. La música es una emoción que acompaña la producción de un performance y la participación en ella. La música es sonido, pero es también intención tanto como realización, es emoción y valor tanto como estructura y forma” (Seeger en Reynoso, 2006: 152).

La música es compuesta o realizada por los mismos miembros de la sociedad, quienes a la vez son quienes le darán una comprensión y responderán a los estímulos que provoque. De esta manera cuando la música sale del grupo o contexto nos dice Seeger que debemos visualizarla como un sistema de comunicación, la cual se estructura de sonidos con sentido, a esto yo le

⁷ Pertenecen a la mitología griega donde las musas eran divinidades femeninas. Para los escritores más antiguos, eran las diosas inspiradoras de la música, Posteriormente se estableció que estas musas presidían los distintos tipos de poesía, así como las artes y las ciencias.

agregaría una intencionalidad, pues para que un grupo o individuo que difiere al contexto de donde se produce la música comprenda el mensaje de la música, debe existir una intención de comunicar o dar a conocer por medio de ella elementos de la realidad social.

Ante tal fenómeno, Alan Merriam argumenta la existencia de “formas en que la música se emplea en la sociedad humana, a la práctica habitual o al ejercicio de costumbre de la música ya sea como una cosa en sí mismo o en conjunción con otras actividades” (Merriam en Reynoso, 2006: 118), en otras palabras, vamos a encontrar una efectividad al usar a la música:

“...en tanto ella satisface los requerimientos de la situación, o en tanto responde a un propósito objetivamente definido, esto involucra la igualación de la función con el propósito” (Merriam en Reynoso, 2006: 118).

Seeger (2006) nos propone visualizarla como un sistema de comunicación, la cual se estructura de sonidos con sentido, a esto yo le agregaría una intencionalidad, pues para que un grupo o individuo que difiere al contexto de donde se produce la música comprenda el mensaje de la música, debe existir una intención de comunicar o dar a conocer por medio de ella elementos de la realidad social.

Esta característica es una de las más importantes que mantiene la música; pues su práctica comunicativa está presente en cualquier grupo humano y sin exclusividad alguna en ningún estrato social ya que forma parte de la realidad y cotidianidad de todas las sociedades, es decir, que al ser una práctica humana que se construye en lo temporal-auditivo ayuda a fomentar la comunicación, valores como el placer o gusto y además propicia un auto crecimiento y autoconocimiento del grupo donde se desenvuelve.

Dentro de la funcionalidad de la música encontramos que Blacking nos propone que “la fuerza en la cultura y la sociedad se expresan en sonidos humanamente organizada dado que la principal función de la música en la sociedad y la cultura es promover la humanidad organizada por los sonidos exaltando la coherencia humana” (Blacking en Reynoso, 2006: 138), esto quiere decir que el individuo o individuos que tiene la habilidad para hacer música, tienen una responsabilidad para lo social, pues forman parte de un elemento que trata de humanizar la realidad social, esto me dio aún más vueltas en la cabeza cuando en el texto se

le brinda un extraordinario poder de transformación a la música, en palabras de Blacking a través del medio musical la:

“...gente puede cambiarse a sí mismas de manera inesperadas, la música puede proporcionar el vínculo entre el verdadero estado del ser humano y el predicamento de seres humanos particulares en una sociedad determinada, y especialmente la alineación que surge de la lucha de clases y la explotación humana” (Blacking en Reynoso, 2006: 138).

Sin embargo la función que la música puede llegar a tener es más profunda, Merriam habla de una “1) Expresión emocional, la música involucra emociones, un 2) Goce estético, 3) Entretenimiento, 4) Comunicación, 5) Representación simbólica, 6) Respuesta física, 7) Forzar conformidad a las normas sociales, 8) validación de las instituciones sociales y ritos religiosos, 9) contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura, 10) contribución a la integración de la sociedad” (Merriam en Reynoso, 2006: 118-119).

José Manuel Valenzuela Arce en su obra *Jefe de Jefes; corridos y narcocultura en México* (2003), nos ofrece una propuesta sobre la música, la cual nos argumenta *que* la música es “marco imprescindible de la cotidianidad que desborda los límites íntimos marcados por los muros de la vivienda o el espacio móvil del auto; a la vez forma parte del bullicio que define la fisonomía urbana. Cumple una función de ideologización, de resistencia o de recurso lúdico; está presente en la alegría, la tristeza, en el dolor y las interminables conjunciones de amor y desamor” (Valenzuela, 2003: 29).

A esta definición Valenzuela le agrega un sentido de intencionalidad, proponiendo que la música:

“...se cuele, propicia guateques que son serpientes danzarinas, ruedas rituales o denuedo personal. Los diferentes actores se ven representados en el rock, el corrido, la canción ranchera, el fenómeno gruperio, la canción protesta, las *oldies but goodies*⁸, el heavy metal; géneros que se insertan de manera diferenciada en los grupos sociales, a partir del gusto y la experiencia personal, pero que también constituyen referentes fundamentales en la conformación de las expresiones populares” (Valenzuela, 2003: 29).

⁸ Son canciones del pasado, a menudo decimos *oldies but goodies*, como idioma para decir que, aunque son viejas todavía son buenas canciones. (Sólo se la usa para hablar de canciones).

Valenzuela a su vez, propone algo muy interesante, pues afirma que la música además de proporcionar lo mencionado con anterioridad, expresa “una función tradicional, como crónica, registro, referente axiológico, historia subalterna y recuento de asuntos de interés social que se cuentan cantando” (Valenzuela, 2003:10), formándose un ideal de vida en el pensamiento de las personas que mantienen un contacto como escuchas a cualquier género musical, esto quiere decir que además de ser una forma de comunicación, de expresión, de registro, la música comprende componentes culturales en la construcción de ideologías, recreando integración o disputa entre los grupos sociales que interactúan.

Emile Durkheim citado por el mismo Valenzuela argumenta que la música “se apropia de una serie de símbolos contruidos desde las culturas llamadas populares y ya anclados en el imaginario colectivo” (Durkheim en Valenzuela, 2003: 23), proponiendo darle un papel protagónico a las representaciones sociales que creamos a partir de la música, ya que:

“Las representaciones sociales son construcciones colectivas a través de las cuales se construye a las/os otras/os generalizadas/os y se producen explicaciones cristalizadas de sus rasgos y comportamientos. Las representaciones se conforman desde dimensiones estáticas que poco responden al cambio, o lo hacen de manera lenta y tardía” (Valenzuela, 2003: 23).

Por otra parte, Denise Jodelet quien es citada por el mismo Valenzuela nos indica que las representaciones sociales son imágenes que condensan un conjunto de significados y sistemas de referencia que permiten interpretar lo que sucede y dar un sentido a lo inesperado, además de ser categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y los individuos.

Es muy clara la importancia que Valenzuela le da a las representaciones sociales en relación a la música, por ello propone tres bases teóricas para realizar un análisis de ellas, citando a Stuart Hall las tres teorías son el reflejo, el intencional y el constructorista.

La primera teoría de reflejo nos propone que “el lenguaje es un significado que ya existe en el mundo de los objetos, personas y eventos, por tanto, posee una condición mimética o especular que proyecta fielmente los elementos de la realidad” (...), por su parte el enfoque intencional nos advierte sobre el lenguaje como “un reflejo fidedigno de la intencionalidad de sus generadores, expresa lo

que se quiere decir. Es, además, una suerte de reproducción de las intenciones de los hablantes, con independencia de sus formas de expresión verbal, gráfica o plástica” (...) por último, en las teorías construccionistas, “el significado se construye en y a través del lenguaje. Dentro de esta perspectiva destacan dos variantes del mismo: el semiótico, influido por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, y el discursivo, que abreva en el trabajo de Michel Foucault” (Hall en Valenzuela, 2003: 26-27).

Esto último nos propone una importancia muy grande sobre el lenguaje, y es muy entendible por la manera en la que la música se mueve como un medio de comunicación, de expresión, de protesta, entre otros, pero, ¿cómo lograr un entendimiento de la música desde esta perspectiva?, pues bien, Valenzuela da respuesta a esto cuando argumenta la implementación de un enfoque interpretativo, es decir, trabajar desde la construcción del discurso en la música como elemento conformado desde prácticas sociales en las que ese discurso adquiere un significado.

Por ejemplo, en su discurso argumenta que la música “son mucho más que cantos auto contenidos. Su interpretación requiere recrearlos en y desde las prácticas significativas de los actores sociales que los (re)producen en diversos procesos sociales y comunicativos” (Valenzuela, 2003: 27).

Para aunar más en el análisis de la música este autor propone comprender los elementos contextuales desde donde se producen estos discursos, ya que, “los supuestos efectos directos de la música deben relativizarse mediante el análisis de los procesos activos de recepción y significación, tratando de interpretar la música como sistemas imaginados que, anclados en una tradición, expresan y recrean aspectos centrales del mundo y su sistema de representaciones” (Valenzuela, 2003: 28).

Es tan grande el impacto que la música tiene dentro de la sociedad que es capaz de estimular la mente y propiciar diversas relaciones, pues la música se inserta profundamente en la colectividad humana, recibiendo múltiples estímulos ambientales y crea a su vez nuevas relaciones entre los hombres.

Finalmente Martin Stokes, autor irlandés, retoma la idea que argumenta que la música no solo es una cosa que pasa en la sociedad, si no que una sociedad

también puede concebirse como algo que pasa en la música⁹, así que podemos contemplar la música como un espejo de toda actividad sociocultural, es decir que, es obvio que la música es parte importante de la vida moderna y de nuestra comprensión de ella, y que articula nuestro conocimiento de otros pueblos, lugares, tiempos y cosas, y de colectivos relacionados entre sí.

1.4.1.- Elementos que componen a la música.

Todos los seres humanos nacemos con las aptitudes que se consideran musicales como el oído y la voz, pero pocos son quienes las desarrollan de tal manera que pueden crear música influidos por la realidad sociocultural donde se desarrolla el individuo quienes en ocasiones son considerados como; genios, artistas, dotados, entre otros, los sujetos que llegan a desarrollar las habilidades para crearla.

La música usa como materiales de expresión los sonidos (los cuales podemos considerar como el efecto que causa en nuestro oído el conjunto de vibraciones regulares producidas por los cuerpos sonoros o elásticos los cuales pueden propagarse por todas las direcciones) y silencios por lo que podemos considerarla subjetiva¹⁰, para que podamos percibir los sonidos Gustavo Carrillo Paz y Fernando Cataño (1979) argumentan la necesidad de tres factores; un cuerpo productor de sonido, un medio transmisor, que puede ser líquido, sólido o gaseoso¹¹, siendo el más común el gaseoso en forma de aire. Y un cuerpo receptor que en nuestro caso es el oído.

Por su parte el sonido tiene tres cualidades; *Intensidad*: es la mayor o menor fuerza con la que se producen los sonidos, y está en razón directa con la amplitud de la onda vibratoria¹², es decir, mientras más amplia sea la onda sonora el sonido producido será más fuerte, y viceversa, *Altura y tono*: es lo grave o agudo

⁹ Véase más en Jardow-Pedersen, M. (2003). *Manual de Etnomusicología; Historia, recopilación, instrumentos, transcripción, significado*. Etnomax, pág. 32.

¹⁰ La música carece de significado preciso; una misma obra musical puede producir entre varios individuos los sentimientos más opuestos y crear estados de ánimo muy diversos (Carrillo y Cataño. 1979:20).

¹¹ Velocidad del sonido en los diferentes medios; en el aire, fluctúa de 332 a 340 metros por segundo, en el agua de 1360 a 1470, y en los sólidos fluctúa de 3000 a 6000 metros por segundo (Carrillo y Cataño. 1979:22).

¹² La vibración es un movimiento efectuado del punto de excitación (o sea el punto más alto de su trayectoria) al opuesto, para volver de nuevo al primero, recorriendo la trayectoria en sentido inverso. Cuando las ondas de vibración acústicas son regulares, se produce el sonido musical, y si las ondas en su forma son irregulares, se produce el ruido (Carrillo y Cataño. 1979: 22).

del sonido, está en razón directa de la rapidez con que se efectúen las vibraciones en un tiempo determinado, es decir, mientras más rápidas sean, el sonido producido será más agudo y viceversa, *Timbre*: es la diferencia que existe entre las voces humanas así como entre los instrumentos, esta diferencia de sonidos se debe a las diversas formas de onda producidas por los sonidos llamadas armónicos, diferencias originadas en la materia sonora (metal, madera) y modificadas por la forma y volumen de los elementos transmisores, *Duración*: es simplemente lo largo o lo corto de los sonidos (Carrillo y Cataño, 1979: 23).

Carrillo Paz y Fernando Cataño (1979) nos dicen que al percatarnos de una sucesión de sonidos se despierta la sensación de un movimiento ordenado, es decir, que cuando percibimos los sonidos en forma ordenada comenzamos a reconocer al ritmo¹³ a su vez la sucesión de sonidos considerados simples, diferenciados entre sí por su altura, intensidad y duración nos lleva a ser conscientes de la *melodía*.¹⁴

Por otra parte, cuando nos percatamos de una relación mutua entre series de sonidos simultáneos o como son denominados acordes estamos percatándonos de una *armonía*¹⁵, finalmente cuando encontramos la estructura o el contenido de una pieza musical, estamos frente a la *forma*; la cual se obtiene con el tratamiento adecuado y el desarrollo de un conjunto de reglas que rige las relaciones entre diversos temas, el contenido puede variar, pero la forma establece normas generales, por las que una composición ha de atribuirse a un género determinado (Carrillo y Cataño, 1979: 31).

Entonces, cuando logramos percatarnos e identificar estos elementos estamos identificando la manera en la que se constituye la música o una pieza musical

1.4.2.- Etnomusicología y Antropología de la música.

Suele ser común cuestionar la existencia de un campo especializado en la música como fenómeno cultural como lo es la etnomusicología, ya que

¹³ Considerado como el orden y la proporción en el tiempo y en el espacio, en términos musicales es la combinación o combinaciones de diferentes valores de tiempo, ya sean cortos o largos sonidos o silencios.

¹⁴ Se basa en la inflexión expresiva y la acentuación y es, por lo tanto, uno de los mejores medios de expresión.

¹⁵ Desde el punto de vista acústico no existen los sonidos puros, ya que cada uno es producido a su vez por una serie de sonidos ocultos (es decir, muy difíciles de percibir por el oído humano), llamados armónicos.

podríamos pensar que la antropología en general debería cubrir su análisis, pero algunos autores¹⁶ han considerado que la antropología ignoró durante un largo tiempo a la música como objeto de estudio, a tal magnitud que se tuvo que crear una disciplina exclusivamente para ella.

En primera instancia podemos definir a la antropología de la música o etnomusicología como el estudio de la música de las etnias, pero esta definición me parece un tanto limitada, pues si encasillamos el análisis en lo que específicamente envuelve el término etnias; como grupos minoritarios, grupos originarios o sociedades no occidentales, tendríamos una visión muy corta de la música como fenómeno sociocultural en el mundo contemporáneo en el que coexistimos, en este sentido me inclino a entender a la etnomusicología como el “estudio de la música de diversos grupos o subgrupos culturales y sociales, y por lo tanto su área de investigación puede abarcar prácticamente todos tipos de música en cualquier parte del mundo” (Jardow-Pedersen, 2003: 1).

Con el párrafo anterior no quiero decir que la tradición con la que se ha definido a lo largo del tiempo a la etnomusicología esté mal o limitada, al contrario, es una manera de visualizar este campo de análisis a partir de las múltiples fuentes de información que he revisado sobre el tema, es decir, considerando que el campo de acción de la etnomusicología es la música popular-tradicional también puede inclinarse por cualquier otro tipo de música ya que ésta convive con los individuos en su realidad contextual.

Por otro lado, encontramos definiciones de la antropología de la música o etnomusicología que nos llevan a comprenderla como un área de estudio que “tiende a construirse conforme a las mismas corrientes teóricas que la antropología, donde la música que escogió como su objeto tiende a ser casi con exclusividad, la de las sociedades etnográficas” (Reynoso, 2006: 115).

Esta definición nos deja claro que la etnomusicología está claramente influenciada por la antropología, pues le interesa estudiar a la música en su contexto sociocultural además de realizar interpretaciones sobre esta, pero al mismo tiempo se encuentra influenciada por otra corriente teórica; la

¹⁶ Véase más en Romero, R. (2016). *Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en Perú*. En: C. Dregeori, P. Sendon and P. Sandoval, *No hay país más diverso, compendio de antropología peruana II* Lima, Perú: IEP Instituto de Estudios Peruanos, pp.289-329.

musicología, pues enfatiza en su forma y estructura que tienen sus sonidos con un enfoque un tanto descriptivo.

Para Carlos Reynoso (2006) la etnomusicología Occidental mantiene una tradición europea enfatizada a aspectos musicales clasificándolos, mientras que los estudiosos de los Estados Unidos concedieron mayor importancia a la cultura.

Son bastos los estudios realizados desde este fenómeno artístico humano, por ejemplo, “en el siglo VIII Jean-Jacques Rousseu usó ejemplos de canciones de los indios americanos, chinos, persas y suizos para sostener su afirmación de que los grandes efectos de los sonidos en el corazón humano se basaban no en las leyes físicas de la acústica, sino más bien en el papel de la música como signo conmemorativo específico de cada cultura” (Barfield, 2000: 216).

Pero no es sino hasta el siglo XIX cuando tiene una notoria formación, “cuando Europa tenía el dominio político y cultural de una buena parte del mundo y, por supuesto, se imponía su forma de pensamiento. Musicalmente, por ejemplo, se pensaba que cualquier tipo de música que no fuera occidental era primitiva, inferior y salvaje; este pensamiento aludía, incluso, a la música occidental no culta que realizaban los campesinos (Olivia, 2000: 1). esto dio como resultado un interés por:

“...coleccionar y recopilar música e instrumentos musicales no europeos, y de las zonas rurales, es decir, empezó la necesidad de estudiar la música que realizaba "el otro", "la música exótica", la música de tradición oral, la que no se escribía. Con el paso del tiempo se desecharon esos conceptos de inferioridad y surgió la necesidad de estudiar la función que realiza la música en una determinada sociedad, desarrollándose la disciplina Etnomusicológica o también llamada Antropología de la Música” (Olivia, 2000: 1).

En otras palabras, al formarse un interés por la música en Europa, se enfatizaba la descripción de piezas musicales intentando interpretar su realidad creativa, pero esto distaba de su significado real, además de una inclinación por la música institucionalizada o académica como único centro de análisis, como en Estados Unidos se considera que autores como Franz Boas¹⁷ miraban a la música como

¹⁷ En su clásico libro *The Central Eskimo* (1964 [1888]), expuso sus investigaciones con los inuit, llegó a incluir un anexo con transcripciones musicales, además grabó sus canciones y filmó sus danzas, considerándolas eje central de su cultura. (Romero, 2016).

una parte importante de la cultura la cual merecía estudiarse, animando de esta manera a estudiantes como George Herzog y Alfred Kroeber a seguir esta línea de investigación.

La etnomusicología, definición y objeto de estudio de Enriqueta Morales de la Mora (2003), propone entender a la etnomusicología desde cánones altamente marcados por conocimientos occidentales, pues según esta autora debemos comprender a la etnomusicología como “el estudio de la música de tradición oral, encontrada en áreas que están dominadas por altas culturas; o sea, la música folclórica no sólo de Europa y América, sino de todo el mundo¹⁸” (Morales de la Mora, 2003: 1).

Por otra parte, autores como Mantle Hood y Jaap Kunst¹⁹ son considerados los pioneros de la etnomusicología, “el primero de ellos señala, en 1971, que la etnomusicología es un fenómeno musical, pero también físico, psicológico, estético y cultural, el cual abarca todas las variantes de este género artístico: clásica, popular, mientras que el segundo autor, en 1959, escribe que el objeto de la etnomusicología es la música tradicional y los instrumentos de todas las culturas de la humanidad” (Morales de la Mora, 2003: 1).

Alan Merriam comenzó a considerar el contexto donde se desarrolla la música, argumentado que la etnomusicología debe ser el “estudio de la música de o en la cultura” (Merriam en Reynoso, 2006:115), visualizando no solamente el fenómeno que representa la música, sino también el contexto en el que se produce.

John Blacking propone visualizar a la etnomusicología como el estudio de los diferentes sistemas musicales del mundo, afirmando que para comprender la música de las sociedades debemos tener una visión que además de ver lo que rodea a la música, analizar y comprender el contexto cultural, pues éste nos dará la razón de existencia de la misma. En otras palabras, la antropología de la música o etnomusicología es “el estudio antropológico de la música como

¹⁸ Apoyada en el *New grove dictionary* (Nuevo diccionario grove) es un diccionario online especializado en música que puede ser encontrado en Oxford música en línea

¹⁹ Algunos autores consideran que en 1950 este autor estableció por primera vez el concepto de etnomusicología en su obra libro *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas, métodos y personalidades*, aunque algunos otros mencionan que fue en el año de 1957.

fenómeno específico de una cultura y como aspecto universal del comportamiento social humano” (Barfield, 2000: 216).

Aurora Olivia en su artículo *Introducción a la etnomusicología (2000)* comenta que la etnomusicología es una disciplina que nace como una rama menor de la musicología, es decir, es una musicología de las otras músicas. Surgen la Escuela Alemana de Musicología y la Escuela Norteamericana. En otras palabras “la Etnomusicología nace de una necesidad para poder estudiar y entender la *música exótica*, de las culturas primitivas, pero manteniendo la visión de que en algunos casos ni siquiera se le podía llamar música” (Olivia, 2000: 2). Estas concepciones permiten tener conciencia de lo que estudia o analiza la etnomusicología, permitiendo visualizar este fenómeno sociocultural desde diversas dimensiones, asegurando que esta corriente teórica se define como el estudio de la música en su contexto cultural, cualquiera que sea su origen y lugar específico.

Comprendido ya lo que es la etnomusicología y su campo de estudio surge una cuestión que parece fundamental para esta investigación; ¿cuál es la metodología y la teoría en la que la Etnomusicología o Antropología de la música se apoya para realizar investigaciones?

A lo largo del tiempo ha existido una dificultad para encontrar un estímulo mayor al estudiar el aspecto musical de las culturas, pues en palabras de Bruno Nettl (1969) el antropólogo sentía que no estaba técnicamente preparado para hacerlo pues considera a la música como un lenguaje detallado y especializado, quizá esa es la razón por la que son pocos los estudios etnomusicológicos contemporáneos y por ende me he dado a la tarea de indagar sobre la metodología empleada por la etnomusicología.

Marcia Herndon citada por Enriqueta Morales (2003), habla sobre la dificultad de encontrar sustentos teóricos y métodos propios de esta ciencia, al tomar en cuenta que los investigadores que la habían abordado, eran musicólogos o antropólogos, pero pocos estaban formados en ambas disciplinas. En un intento por definir a la etnomusicología, esta implica una dualidad entre “la etnología y la musicología, es decir, enfatizar la música por sí misma y referirla a su función social, sin dejar de considerarla parte de la cultura humana” (Herndon en Morales de la Mora, 2013: 1).

Por su parte Aurora Olivia despliega una serie de puntos en la que explica esta cuestión metodológica, proponiendo; 1) El Método Comparativo Transcultural. *Esta teoría está representada por el cantométrico de Alan Lomax²⁰, de su libro Folk Song Style and Culture de 1968. Lomax plantea que a través del canto (que se da en todas las sociedades) se pueden identificar otras partes de la cultura, divide y subdivide al mundo según sus estilos musicales.* 2) Estudio Descriptivo de una Cultura. *Este enfoque metodológico nos indica que por una parte se encuentra la orientación musicológica y por otra la antropológica; sin embargo, también existen momentos en que la música y la antropología están unidas equilibradamente.* 3) Métodos Lingüísticos y Semiótica Musical. *Partiendo de los postulados de la lingüística estructural, se han realizado trabajos de etnomusicología haciendo una analogía entre lenguaje y música, aplicación de la lingüística a la música.* 4) Marco Conceptual Émico. *El marco conceptual émico de la antropología cognoscitiva fue tomada por algunos etnomusicólogos para analizar la música y el quehacer musical desde los protagonistas de la cultura, desde cómo la gente percibe su mundo musical”* (Olivia, 2000: 4).

Carlos Reynoso (2006) nos propone realizar una etnografía de la música, en la que examinemos el rol de la música dentro de la cultura, esto para comprender la estructura musical que ésta conlleva, en otras palabras, nos propone que realicemos un análisis émico de la música. Esto resulta muy comprensible, pues estando dentro de la cultura podremos observar más a detalle elementos que estructurarán a la música. Esta forma es acompañada de preguntas pequeñas pero claves propuestas por Seeger; preguntas como ¿Qué?, ¿Dónde?, pensando en la melodía, orientación, forma y el texto, ¿Cómo?, ¿Cuándo?, pensando en el timbre vocal y el tempo ¿Por quién?, ¿a quién?, ¿Por qué?, pensando en comprensión de la cultura y contextualizar la música.

Otro punto que Reynoso (2006) nos brinda es el esquema de Feld, el que afirma que las bases para comparar la vida social de los sonidos deben ser cualitativas, locales, e intensivas, todo esto desde una perspectiva émico, entonces el marco

²⁰ El proyecto cantométrico -así fue bautizado- intentaba dar respuesta a la cuestión que se había erigido en la piedra de toque de la moderna etnomusicología: La dependencia entre música y sociedad. Una dependencia puesta en evidencia una y otra vez por los etnomusicólogos pero que carecía de un marco teórico general, así como de herramientas científicas que la demostrasen o cuantificasen (HISTORIA DE LA MÚSICA, 2018).

que propone se comprende de seis áreas²¹, en cada una de ellas van preguntas orientadas a la competencia, la forma, el performance, el entorno, la teoría y el valor e igualdad. Dicho esquema se compone de las siguientes áreas y cada una de ellas por preguntas:

Entonces, el diagrama con algunas de las preguntas que elegí son:

“Competencia: ¿Quién crea sonidos, música y quien los interpreta o utiliza?, ¿Cuál es el patrón de adquisición y aprendizaje musical? Forma: ¿Cuáles son los medios musicales materiales y como se organizan en códigos reconocibles?, ¿Cuán flexible, arbitraria, elástica, adaptable, abierta es la forma musical? Performance: ¿Cómo se coordinan las formas en la performance?, ¿Qué significados tienen las formas sociales comprendidas para ejecutables y audiencia? Entorno: ¿Qué recursos proporcionan el entorno? ¿Cómo se explota?, ¿Cuáles son las relaciones visuales-auditivas-sensitivas de la percepción del entorno? Teoría: ¿Cuáles son las fuentes de autoridad, sabidurías y legitimación sobre el sonido de la música? Valor e igualdad: ¿Quién valora y evalúa los sonidos?, ¿Cómo se manifiestan equilibrios y desequilibrios en la ideología expresiva y en el performance?“(Feld en Reynoso, 2006: 105-106).

A partir de estas propuestas metodológicas brindadas por los estudiosos de la música dentro de las sociedades es como la etnomusicología o antropología de la música ha construido y realizado los estudios hasta la fecha, y es por obviedad la manera en la que metodológicamente se realizara el análisis musical propuesto por este trabajo.

1.5.- Lenguaje y Música.

Resulta muy coherente el argumentar que para ser entendible la lírica presente o incluida en la música en colectivos sociales, los interpretes deben hacerse de la herramienta que representa el lenguaje, pues si seguimos una analogía entre la música y el lenguaje podemos comprender que la música es una forma de comunicación entre el intérprete y el oyente. En este sentido el individuo está

²¹ Véase más en Reynoso, Carlos (2006) *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Colección Complejidad Humana.

predisuesto a hablar, pero esto “se debe a la circunstancia de que ha nacido no solo en medio de la naturaleza, sino también en el seno de una sociedad” (Sapir, 1992: 9).

Indiscutiblemente el individuo tiene la capacidad de hablar, aprendiendo y desarrollando un lenguaje gracias a la interacción que mantiene dentro del colectivo social al ser un miembro más, adquiriendo las pautas y habilidades necesarias e impuestas para comunicarse en sociedad.

En palabras de Sapir (1992), el habla es una actividad humana que varía sin límites precisos en los distintos grupos sociales, porque es una herencia puramente histórica del grupo, producto de un hábito social mantenido durante largo tiempo, en otras palabras, el habla es una función no instintiva, es una función adquirida culturalmente.

Por otra parte, para Barfield (2000) el lenguaje es la forma de comunicación más frecuente entre los seres humanos; es específico de la especie humana. El lenguaje usa primordialmente el medio oral, se puede reducir también a sistemas de escritura, se usa también figurativamente para otros sistemas de comunicación, como el lenguaje de la música o el lenguaje de los gestos. Esta afirmación es reforzada con argumentos de Edward Sapir; quien propone entenderlo como un método exclusivamente humano, y no instintivo, de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada (Sapir, 1992: 14).

El lenguaje al ser una característica de los individuos que interactúan en colectivos sociales, tiene que ser adquirido sobre la base de estímulos externos, en otras palabras:

“...la adquisición de un lenguaje involucra la interacción de predisposiciones innatas hacia el lenguaje y estímulos del lenguaje hablado en el entorno en el lenguaje la relación entre forma y significante es convencional” (Barfield, 2000: 306).

Por otra parte, en relación con la música es importante retomar que como dice Sapir el lenguaje es, primordialmente, un sistema auditivo de símbolos, un instrumento de la expresión y de la significación que el hombre realiza de su realidad social.

La música se formula dentro del seno social o dentro de colectivos que integran una sociedad, los cuales reformulan y utilizan el lenguaje aprendido para así expresarse y comunicarse de manera macro o micro social.

1.6.- Antropología y Juventud.

Es vasta la gama de estudios o análisis que la antropología ha realizado en torno a la juventud, en el sentido de describir y analizar sus dinámicas identitarias, de relación y construcción y ejecución de prácticas, pero ¿Qué es lo que entendemos por Juventud?

Si la juventud se conceptualiza desde el punto de vista “biológico aparece como un soporte de la continuación de la especie humana en el mundo, opuestamente para la psicología, es el periodo de la adolescencia, el cual representa una etapa en la vida individual caracterizada por la aparición de los procesos formativos de la personalidad, para la antropología se considera juventud como un estado intermedio entre la infancia y la adultez, cuyo fin y principio es marcado por un mecanismo de ascensión social llamado rito de paso, para la sociología la juventud deja de ser una simple abstracción homogénea para convertirse en una categoría social” (Encinas, 1994: 17).

Quizá podamos entender en términos conceptuales a la juventud como una etapa transitoria de vida humana entre la niñez y la adultez, caracterizada por la preparación para desarrollar el potencial individual en aristas laborales, académicas, entre otras, donde la búsqueda de pertenencia a colectivos contextuales es más visible, una etapa donde el hombre se moldea y termina de adquirir los conocimientos socioculturales para tener una vida óptima en relación a la sociedad, quizá coincidentemente como antiguamente en la historia del hombre se consideraba a la juventud, pues:

“En la antigüedad, la juventud se conceptualizaba como una etapa eminentemente de preparación a cuyo término el individuo se incorporaba a la vida adulta, y tal patrón se repetía de generación en generación” (Encinas, 1994: 15).

Lo que es muy cierto es que socialmente los jóvenes son considerados como objetos y por tanto, no participan en la toma de decisiones: “tal situación se observa en las políticas de asistencia social, en las que se resalta el carácter dependiente asignado al adolescente por no haberse afianzado como objeto

socializante, su modelo de comportamiento a desempeñar se orienta a su consolidación como sujeto conformista, es decir, los jóvenes son objetos en aquellos aspectos participativos que requieren su intervención, en cambio son señalados como sujetos por aquellos comportamientos sancionados por la legislación vigente, que institucionaliza las manifestaciones juveniles con el rubro normativo de la anti sociedad, como etiqueta impuesta por trascender más allá de su espacio social predeterminado”(Encinas, 1994: 15).

En otras palabras, la visión social que se tiene del ser joven no siempre es de integración a rubros sociales que son ocupados por un sector de individuos adscritos a otra categoría, la del ente adulto, inmerso en procesos de productividad económica, ligado a seguir los lineamientos estipulados por la sociedad, no se visualiza al joven como un ente capaz de desarrollar actividades que los adultos si, pues se considera al joven en preparación para desarrollar ese potencial, es por estas causas que podemos visualizar un choque generacional entre el ser joven y el ser adulto, lo cuál desemboca en manifestaciones por parte de los colectivos jóvenes para darse a notar en la sociedad. En cierto sentido los jóvenes conforman “nuevos estilos de vida y participan en circuitos mediados por los dispositivos electrónicos o se adscriben a identidades juveniles específicas” (Valenzuela, 2014: 24).

1.6.1.-Identidad.

El adentrarnos a definir y entender a la juventud, nos lleva a un punto de búsqueda en el que sectores juveniles se encuentran inmersos, a la búsqueda de aceptación, de visibilidad social, de identidad para poder relacionarse y compartir pautas e intereses culturales con otros individuos dentro de una sociedad, esta identidad permitirá diferenciarse de lo convencional de la sociedad.

La autora Mette Dinesen piensa que la identidad es algo que cada individuo tiene, pero es algo que también puede perderse si se comienza a formarse una inseguridad con respecto a los valores del propio contexto sociocultural.

Es por ello que William Merrill en su artículo *La identidad ralámuli, una perspectiva histórica*, perteneciente al texto *Identidad y cultura en la sierra Tarahumara (2001)*, argumenta una concepción de identidad, la cual es:

“...el sentido de singularidad que los individuos o los grupos desarrollan, basándose en la configuración de las características psicológicas, sociales y culturales que los distinguen de otros individuos o grupos” (Merrill en Molinari, 2001: 72).

En este sentido los integrantes del mismo colectivo o grupo sostiene una idea sobre su misma identidad, construyendo así identidades dentro de su identidad, pero como entendemos la adquisición de identidad, pues bien, existen dos perspectivas que nos tratan de explicar esto, estas perspectivas se denominan como primordialista y circunstancialista, la primera de ellas propone que “tanto las identidades personales como colectivas están basadas principalmente en los atributos adquiridos al nacer; religión, lengua y relaciones de parentesco y que estas identidades tienden a ser estable, mientras que opositoramente la segunda argumenta que tales atributos no son necesariamente las características más importantes para definir las identidades y que estas son más dinámicas, pues son objetos de cambios sustanciales a través del tiempo y se encuentran fuertemente afectadas por las circunstancias en las que viven las personas” (Merrill en Molinari, 2001: 73).

Sea cual sea la inclinación entre estas propuestas, es muy claro que la identidad es parte fundamental del hombre en sociedad, brindando una adscripción a colectivos o diferenciándose dentro de la sociedad.

La identidad se define en las mediaciones entre identificaciones individuales y colectivas, “condición que no se corresponde con perspectivas sesgadas que tratan de analizar a las identidades individuales fuera de su condición situacional, toda identidad es cambiante y situada en la medida en que se ubica en tiempos espacios específicos, por lo cual se adscriben en entramados históricos particulares, en las sociedades contemporáneas, los ámbitos de interacción individual y grupal permiten múltiples pertenencias intersubjetivas, relaciones que amplían y multiplican los repertorios identitarias, las identidades conllevan estilos que abrevan en los diversos repertorios identitarias en los que participan, en muchos casos, las marcas étnicas, nacionales, indígenas o de clase resultan referentes insoslayables de sus repertorios identitarias”(Valenzuela, 2014: 23). Cada identidad puede encontrarse plenamente arraigada al individuo o colectivos, pero al igual que la realidad social puede ser fluctuante ante la información de la que se alimenta el colectivo y aún más en colectivos o

individuos jóvenes quienes se encuentran en una transición social, en otras palabras:

“Toda identidad es transitiva, cambiante y no esencialista, pero no significa que las identidades juveniles, sean meros procesos de transito que deban referirse a sus umbrales con la infancia o la adultez; umbrales siempre sociocultural e históricamente acostados, las identidades juveniles refieren a procesos intensos cargados de significado que marcan los proyectos de presente-futuro, así como la subjetividad y los sentidos de sus trayectorias vitales personales y colectivas, es decir, las identidades juveniles refieren a estilos de vida identificables que no solo definen al tiempo vivido, sino también al tiempo recordado e implican procesos que articulan experiencia y memoria, lo que posibilita recrear el peso significativo de la experiencia de vida juvenil” (Valenzuela, 2014: 26).

Dentro de esa búsqueda de pertenencia a grupos sociales, la identidad que brindan es una constante retroalimentación generacional, en la que el tiempo cierra ciclos para algunos individuos que socialmente deben incursionar en otros roles sociales y los abre para individuos quienes comienzan a adherirse a esas prácticas colectivas, visualizándose en enseñanzas sobre los pensamientos y prácticas por parte de los individuos con más tiempo en el colectivo.

En relación con todo esto debemos comprender que la identidad no es el resultado de una identificación, sino una condición para la misma identificación, es decir, que dentro de esta sociedad considerada moderna en la que vivimos existe esa necesidad de identificarse con uno o varios grupos, pues es una característica esencial y fija del ser humano.

En este sentido las identidades consideradas como juveniles dice Valenzuela (2014) implican la conformación de marcos intersubjetivos colectivamente significados desde los cuales se establecen fronteras de exclusión y pertenencia, no se da en un vacío socio territorial, sino que frecuentemente se definen en espacios y territorios específicos apropiados o significados, los espacios apropiados y significados se encuentran en barrios, colonias, antros, clubes, espacios públicos, paredes, calles, y parques, junto a ello como elemento distintivo biocultural.²²

²² Refiriéndose al cuerpo significado mediante tatuajes, escarificaciones, adulteraciones, percings, peculiares estéticas, vestuarios distinguibles, entre otros.

1.6.2.- Identidad Social.

La conciencia de nosotros parte del reconocimiento de intereses comunes mediados por la definición de una condición colectiva, el mismo José Manuel Arce Valenzuela (2014) piensa que este reconocimiento colectivo alude a otros individuos o colectivos identificados como adversarios, proceso en el que se construye posicionamientos que conducen a confrontaciones y relaciones de conflicto, medidas por la construcción colectiva de nosotros y de los otros, las identidades sociales refieren a procesos de identificación y diferenciación, que median la relación entre individuo y colectividad y del grupo frente a otros agrupamientos sociales, la relación entre individuo y colectividad posee una connotación dinámica, por lo cual se encuentra sujeta a transformaciones.

La identificación con algún colectivo social y sus prácticas culturales, distancia al individuo o individuos del resto de la sociedad provocando en ocasiones conflictos por transgredir lo convencional, conflictos generacionales o simplemente por diferir en cuanto a sus prácticas, pero esta identificación social es simbólica, lo cual alimenta la diversidad de identidades en una sociedad, es decir, “las identidades sociales son umbrales simbolizados y significados de adscripción/diferenciación y de pertenencia/exclusión, inscritos en contextos socio históricos y entramados socioculturalmente específicos” (Valenzuela, 2014: 17).

Estas identidades sociales “son adscripciones que refieren a fronteras simbolizadas que conllevan características reales o invitadas, objetivas y subjetivas, cuya apropiación y recreación simbólica las convierten en elementos centrales para el establecimiento de demarcaciones imaginarias de adscripción, por ello la conciencia representa un proceso de autoconocimiento y hetero reconocimiento” (Valenzuela, 2014: 20).

La institucionalización de la identidad del yo es “resultado de los procesos de trabajo y de la lucha por el reconocimiento; las identidades socioculturales se erigen mediante redes simbólicas comunes, urdimbres de sentidos compartidos y sistemas de significación que participan como soportes en la constitución de sentimientos, pensamientos y prácticas culturales colectivas, así como en la construcción del sentido de la acción social” (Valenzuela, 2014: 20).

Las identidades sociales se establecen mediante la definición de límites subjetivos de adscripción/diferenciación, “que se encuentran inscritos en

condiciones específicas de vida, por lo que no pueden soslayarse adscripciones de clase, étnicas, de género, religiosas, políticas o generacionales las identidades sociales definen umbrales o frontales de identificación de pertenencia y exclusión o de adscripción y proscripción” (Valenzuela, 2014: 21). Entre los elementos que posibilitaron la presencia de nuevas condiciones juveniles, se encuentran las conquistas sociales de las trabajadoras/es que redujeron y lograron salarios que permitieran retrasar el ingreso al trabajo de los miembros jóvenes de la familia, así como el incremento de la cobertura educativa escolarizada, que permitió la definición de estilos de vida distinguibles del mundo del trabajo donde se ponderaba la opción estudiantil, posibilitando el surgimiento de figuras juveniles con estilos de vida propios, distintas de las de los adultos, pero mediados por diferenciaciones ancladas en las desigualdades de clase, étnicas y de género (Valenzuela, 2014: 22).

1.6.3.- Identidad, música y *hiphop*.

Siguiendo este hilo conceptual, la música se relaciona con la identidad en el sentido en el que colectivos sociales se diferencian visible y auditivamente por la música y prácticas culturales a las que se adhieren, de esta manera logramos clasificarlos e identificarlos colectivamente ya que es incluida una construcción simbólica alrededor de la música, en su lírica, en su sonar, en la utilidad, entre otros aspectos. En otras palabras, la música está ligada a la identidad pues es:

“...una producción simbólica que forma, legitima, o separa grupos sociales, que responden y se identifican con las características definidas y con identidad propia, esto a su vez crea subgrupos con características definidas y con identidad propia, el ser humano se refleja e identifica a través de la música, que crea en un individuo una especie de autodefinición particular para ocupar un lugar en la sociedad” (Manjarrez y Bolaños, 2010: 33).

La música al ser una manifestación de los sentimientos y pensamientos humanos pasa a formar parte de la vida cotidiana de los individuos que se proyectan en ella, ligada a la juventud “la música da un estatus o hace que el o los jóvenes adquieran ciertos roles en los grupos dentro de los que se relaciona, jugando con ello un papel importante en el aprendizaje y la cultura, incluso influyendo en sus costumbres y emociones” (Aguilera en Manjarrez y Bolaños, 2010: 34-35).

En este tenor es muy claro que la música refleja las estructuras sociales de una comunidad y a su vez los procesos culturales suceden en la música lo que conlleva a quien la escucha a sentirse identificado ante tal tipo de música.²³ Además de todo esto, la música por la fuerza sentimental que puede proyectar en la lírica ofrecida provoca que el individuo se sienta identificado volviendo a esta un símbolo no estático que cambia con las circunstancias e interacción social, es decir que la música constituye un proceso social y por lo tanto crea la posibilidad de identificación, pero el significado musical no es absoluto ya que se crea durante nuestra relación con ella, la música se escoge para un cierto significado debe contener un sonido con el cual nos podemos identificar.

²³ Otros Autores que han hablado de la relación entre música e identidad son Pablo Vila (1996) y Roman Pelinski (2000) en Viñuela, Eduardo Suárez (Coord.), (2001) *Cuadernos de Etnomusicología*, SIBE, España.

Capítulo II. *HipHop*. La metáfora del ruido para reorganizar la realidad social.

2.1. Contexto del florecer del *hiphop*.

Actualmente, el *hiphop* es un fenómeno cultural que se ha impregnado en distintas facetas de las sociedades contemporáneas porque permite la expresión humana en la pintura, el baile y la música, variando según el contexto donde se desenvuelve, la importancia y tolerancia dada por los grupos sociales, pero a menudo suele pasarse por alto su génesis histórica y social, esa razón es el motivo de éste capítulo, ya que se enfocará en sus orígenes históricos y algunos otros elementos que rodean a este movimiento.

En primera instancia podemos conceptualizar el movimiento *hiphop*²⁴ de la siguiente manera; “*hip* significa saber, significa inteligencia o conciencia, mientras *hop* significa movimiento, su conjunción *hiphop* se traduce como movimiento consiente o inteligente” (40 años de Hip Hop con KRS ONE, 2013). Socialmente es lo que se hace, “la inteligencia floreciendo, la conciencia despertando ante el bagaje de fenómenos que la realidad social representa, tiene dos visiones una que se encuentra fuera de la realidad física y una actuada, la primera de ellas no existe pues se basa en la idea compartida de conciencia o en la filosofía de lo que representa el movimiento, mientras la segunda es la que se observa, la que se manifiesta mediante el baile, la música o expresiones pictóricas” (40 años de Hip Hop con KRS ONE, 2013).

En segunda instancia para comprender su génesis, es importante situarnos en un espacio geográfico en particular, el cual a mediados del siglo XX era sinónimo de precariedad social, desigualdad, olvido político, pobreza y violencia, situado en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, el denominado distrito del *Bronx* presentaba el escenario social perfecto para el nacimiento de un movimiento como lo es el *hiphop*.

²⁴ En este punto quiero aclarar que utilizaré la palabra *hiphop* para referirme al movimiento como un proceso socio cultural de expresión, ya que *hip-hop* (con un guion en medio) es utilizado para referirse al movimiento como un producto consumible por las masas.



Figura 1.- Mapa político de los Estados Unidos de Norte América.
Muestra la ubicación de Nueva York al Noreste del mapa. (Imagen tomada de ViajeJet.com, mayo 2018).

La mitad del siglo XX en Estados Unidos significó una transición muy importante en la historia no solo de ese país sino también del mundo, pues al finalizar la segunda guerra mundial Estados Unidos se encaminó a convertirse en un monstruo hegemónico en vertientes económicas, políticas, militares, institucionales, entre otros, conformándose así una nación cuya expansión se pudo sentir en décadas posteriores, es decir, durante la década siguiente a la segunda guerra mundial la sociedad estadounidense se caracterizó por una gran prosperidad²⁵, está siendo el resultado de un importante consumo masivo en las sociedades.

La sociedad estadounidense durante los años cincuenta comenzó a transformarse en un modelo que mostraba una sociedad de masas, la cual fue el resultado de la inmersión profunda en la vida social de los medios de comunicación y de la llamada “guerra fría”, esta última representó un gran factor para que se lograra una cohesión social tan grande, pero paralelamente, existía un panorama contrario a esta cara estadounidense, un lado oscuro que se caracterizó por el roce político que sostenía esta nación con otras potencias lo que conllevó a la generación de un miedo a una guerra atómica, miedo al *macartismo*²⁶, un conformismo social y una gran segregación social ante

²⁵ Véase más en De los Ríos.

²⁶ Derivado del apellido de *Joseph McCarthy*; conjunto de acciones emprendidas contra un grupo de personas por sus ideas políticas y sociales, generalmente progresistas, durante el período de la guerra fría.

sectores minoritarios los cuales fortalecían su identidad ante este proceso de segregación obteniendo como resultado una lucha por sus derechos civiles.

Por ejemplo, el historiador Arthur Schlesinger Jr. describe en pocas líneas a la sociedad estadounidense durante estos años, argumentando que:

“Nos hemos vuelto inconcebiblemente prósperos y merodeamos bajo el estupor de la grasa (...) Nos atemorizan los comunistas, tenemos miedo de cualquiera que cuestione nuestras ideas, nuestras costumbres, nuestros líderes. Vivimos en una atmósfera pesada, sin humor, santurrón, llena de estulticia, singularmente falta de ironía y autocrítica. Probablemente el clima de los cincuenta tardíos sea el más aburrido y deprimente de nuestra historia” (Schlesinger en De los Ríos, 1998: 4).

El *Bronx* no distaba de este panorama utópico de desarrollo, marcado a su vez por una gran desigualdad y segregación social. El historiador Jeff Chang en su obra *Generación Hip-Hop, de la guerra de pandillas y el graffiti al Gangsta rap* (2014) nos sitúa en el año de 1953 cuando el *Bronx* comenzó a ser literalmente dividido desde el lado este hasta el sur o *South Bronx* por el proyecto *Croos.Bronx.Expressway*; proyecto que se basó en la construcción de una autopista que comunica a los suburbios de la ciudad con *Manhattan*, pero que a su paso dejó una gran destrucción en términos ambientales y casas habitación.



Figura 2.- Mapa De La Ciudad de Nueva York, muestra la ubicación del distrito Bronx (Imagen tomada de nycmap360.com, mayo 2018).

La idea que se desarrollaba por *Robert Moses*²⁷ traería un crecimiento en la calidad de vida de los habitantes de las zonas, pero para aquel momento sesenta mil habitantes del ese entonces *Bronx* se encontraban en la mira de la autopista, es decir, Moses²⁸ les pasó por encima no solo con la construcción de esta autopista sino también con proyectos inclinados a la renovación urbana, en donde clausuraba barrios enteros, ahuyentando a los dueños de negocios en las zonas y obligaba a evacuar a las familias pobres afroamericanas, puertorriqueñas y judías, quienes no tenían más opción que trasladarse a otros lugares como *Brooklyn* y el *South Bronx*.

Moses buscaba la combinación entre el más alto modernismo con la máxima densidad de población posible, de esta manera fueron diseñados complejos de viviendas que se denominaron como torres en el parque²⁹, increíblemente estos complejos eran inaugurados con departamentos que rebasaban los mil o incluso los dos mil departamentos.

Estas torres en el parque “eran una ecuación matemática que resolvía con elegancia varios problemas espinosos -ofrecer espacios abiertos dentro del tejido urbano y viviendas para personas de bajos recursos que había desplazado- con una excelente relación costo-beneficio. Casualmente cumplía con otros objetivos como la demolición de los barrios pobres, de este modo el boom de la construcción en el área de Nueva York en las décadas del cincuenta y sesenta le brindó aldeas a la comunidad blanca de clase media, en cambio la clase obrera solo recibió monótonos bloques de concreto en medio de supuestos parques aislados y desolados, que sufrían altísimos niveles de inseguridad” (Chang, 2014: 23).

Estos complejos habitacionales representaron una forma de aislar a los individuos descendientes de comunidades afroamericanas, latinas y migrantes del resto de la población de Nueva York. Fue como aglomerar los problemas que según estas comunidades representaban en zonas que se olvidaron socialmente.

²⁷ Fue un funcionario público estadounidense “encargado de parques, carreteras y vivienda de Nueva York entre 1924 y 1968” (Ramírez, 2018)

²⁸ Según Jeff Chang Moses afirmaba que las vidas humanas eran solamente un problema matemático que debía resolverse “no es algo que presente muchas dificultades”.

²⁹ Es un concepto propuesto por el arquitecto Le Corbusier como parte de su visión de una Ciudad Radiante (Chang, 2014: 23).

Ya para finales de los años sesenta, la mitad de “los blancos” que tenían los recursos se habían ido del *South Bronx* hacia el norte siguiendo el camino que marcaba la autopista *Cross-Bronx*, a suburbios donde la construcción de departamentos continuaba. Este aislamiento de elites blancas tuvo su contraparte violenta en las calles, a donde habían sido relegadas las personas de tez oscura:

“...cuando las familias afroamericanas, afrocaribeñas y latinas se mudaron a barrios que hasta hacía poco eran mayormente judíos, irlandeses e italianos, bandas de jóvenes delincuentes blancos comenzaron a acosar a los recién llegados, golpeándolos en los patios de los colegios y en peleas callejeras, en consecuencia, los jóvenes negros y latinos formaron sus propias pandillas, primero en defensa propia, y luego también por poder y diversión” (Chang, 2014:24).

Fue entonces que en medio de este contexto, con la idea de liberar a las ciudades de todo lo que según los funcionarios públicos era desagradable para la vida³⁰, con el desplazamiento y aislamiento de comunidades y con proyectos de demolición de los barrios pobres todo empezó a ir mal.

2.2. Pandillas en el Bronx.

A finales de los años 60s y principios de los años 70s (1968-1973) en la ciudad de Nueva York, las condiciones de vida no eran las óptimas para desarrollarse económica, estructural y socialmente. El distrito *Bronx*, ya dividido en dos partes por las obras que buscaban una mejor comunicación para el país³¹, fue el escenario donde el *hiphop* comenzó a tener vida.

Socialmente el *South Bronx* mantenía el más alto índice de crimen y desempleo³², tenía el mayor deterioro en cuanto a infraestructura, era un mundo que se distanciaba de la realidad de ese país, la drogadicción comenzó a formar parte de la vida diaria de sus habitantes sobre todo en los adolescentes y

³⁰ Según Chang, existen registros donde funcionarios expresaban estas ideas, pone como ejemplo al autor Jill Jonnes quien escribió sobre el asunto.

³¹ El Norte no fue afectado por esta construcción, pero el Sur fue el más afectado por la mala planeación urbana haciendo inhabitable los recintos habitacionales convirtiéndose en símbolo de decadencia provocando una migración de los habitantes que tenían los recursos suficientes mientras otros en busca de mejores condiciones de vida.

³² Algunas cifras arrojaban que el South Bronx había perdido 600 mil puestos de trabajo, la tasa de desempleo oficial entre jóvenes llegó a 60%, mientras otros analistas aseguraban que el porcentaje rondaba el 80% (Chang,2014:25).

jóvenes, no tenían sueños, la heroína y cocaína eran su alimento diario.³³ La situación no tardó en convertirse en una epidemia que invadía a la juventud, quienes en busca de una identidad comenzaron a salir a las calles en donde pasaban la mayor parte de sus días, el sistema gubernamental se olvidó por completo de ellos, las condiciones de vida y los abusos de autoridad dieron origen a la formación de pandillas (Rubble Kings, Los reyes del Bronx, 2015).

Una oleada de pandillas se levantó de los escombros y de la mala vida que ofrecía el *Bronx*, motivadas por un odio hacia el sistema, caracterizados por una mentalidad violenta, desafiantes de la ley y las normas sociales, el apego al distrito se veía en las formas de establecer y defender su territorio en los espacios y la disputa por ellos.

Entre las pandillas que luchaban por las calles de todo el *Bronx* destacan las de “los *Chingalings* y los *Salvage Nomads* en la zona oeste y los *Black Falcons* en la zona norte, en el *South Bronx* se encontraban los territorios de los *Ghetto Brothers*, los *Turban*, los *Peacemakers*, los *Mongols*, los *Roman Kings*, los *Seven Immortals* y los *Dirty Dozens*, al este se encontraban los *Black Spades*, e incluso algunos grupos como los *War Pigs* y los *Grateful Dead* hacían las veces de soldados rasos de un grupo mafioso italiano” (Chang, 2014:65).

Entre todos estos grupos violentos existía una pandilla con un alto nivel de organización y violencia lo que la volvía la más temida de todo el *Bronx*, esta pandilla era conocida como los *Salvage Skulls*, con cincuenta divisiones dentro de su estructura llegaron a abarcar parte de otros barrios aledaños al *Bronx*.

Las pandillas fueron el resultado del experimento de Moses, su vestimenta a la que le cortaban las mangas y le cosían parches con insignias nazis, sin ningún motivo aparente, les daban un aspecto tosco, sórdido, sucio e imponente, de tal manera que le daban estructura al caos, pues

“...para los hijos de inmigrantes con padres ausentes, para los huérfanos que estaban fuera del sistema, para las chicas que huían de un entorno abusivo y para miles más, las pandillas eran un refugio, una fuente de comodidad y protección, donde canalizaban su energía y se les ofrecía enemigos en común, donde mataban el aburrimiento y llenaban con sentido las horas,

³³ Véase más en Rubble Kings.

convirtiendo los terrenos baldíos en patios de juegos, en donde tenían la sensación de pertenecer a una familia” (Chang, 2014:73)

Las pandillas representaban una familia para sus integrantes quienes tenían miedo, quienes habían sido olvidados y relegados, además de ser consideradas una autoridad social para quienes les rodeaban pues llegó el punto donde se comenzaron a visualizar como verdaderas autoridades acudiendo a ellos primero antes que a la policía para resolver conflictos y proteger a las comunidades, convirtiéndose en instrumentos de su revolución.³⁴

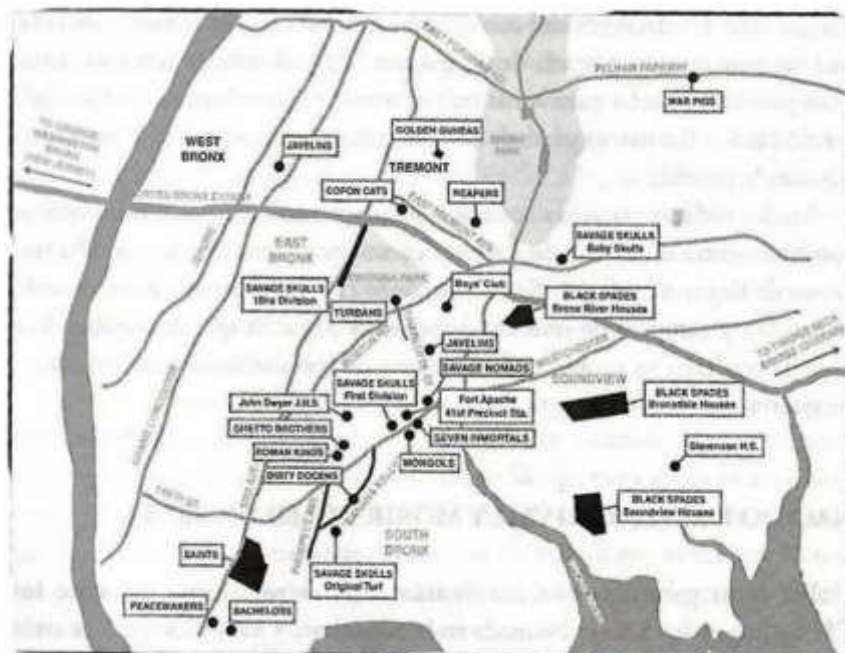


Figura 3.- División Territorial De Las Pandillas En El Bronx de 1972 a 1973. (Imagen tomada de Jeff Chang, mayo 2018).

2.2.1. En busca de paz, la reunión que cambio todo.

Una de las principales y más importantes pandillas en todo el *Bronx* fueron los *Ghetto Brothers*, un grupo creado por Benjamín Meléndez³⁵ con tan solo diecinueve años y Carlos Suarez, además de integrar a algunos de sus familiares que llegaron a ese distrito gracias a los proyectos de Moses, esta pandilla “era una de las más poderosas, con más de mil miembros en divisiones que llegaban hasta Nueva Jersey y Connecticut, el líder Suarez era un experto en artes marciales con apenas veintidós años” (Chang,2014:75).

³⁴ Véase más en Chang.

³⁵ Era vicepresidente de la pandilla, considerado un diplomático adolescente devenido en revolucionario, un orador nato y un organizador, era conocido por el sobrenombre de *Yellow Benji*.

Esta pandilla hacía públicos sus intentos de llevar a cabo una revolución para obtener paz entre las pandillas pero no podían evitar involucrarse en los conflictos, la violencia seguía golpeando directamente a los jóvenes pandilleros así que continuaron realizando encuentros informales los días viernes en uno de sus departamentos invitando a los líderes de las pandillas que tenían conflictos para llegar a solucionarlos, pero un sus deseos de lograr paz se verían truncados por la violencia entre pandillas.

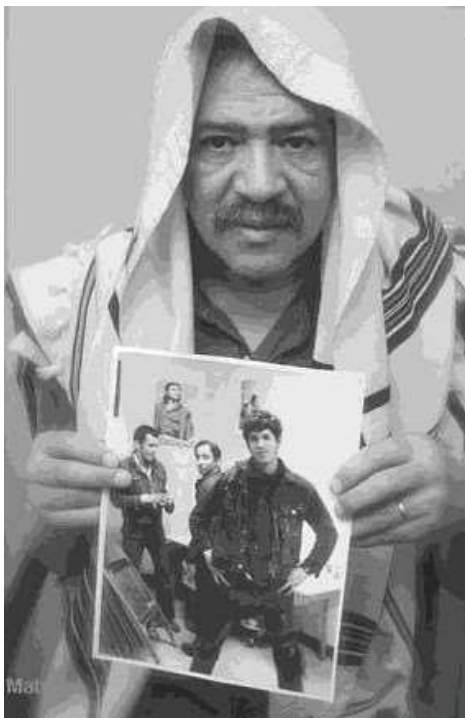


Figura 4.- Benjy Meléndez En Edad Adulta. Fundador y líder de la pandilla *The Ghetto Brothers* muestra una fotografía de él al fundar la pandilla. (Imagen tomada de thelastdon1972.blogspot.mx, mayo 2018).

Tras la muerte de uno de los integrantes más importantes de los *Ghetto Brothers* durante una pelea entre las pandillas de *Seven Immortals* y los *Mongols* los “presidentes, vicepresidentes y caudillos (de todas las pandillas del *Bronx*), se reunieron en un gimnasio (...) mientras los trabajadores sociales, profesores de escuela y otros integrantes de las pandillas se ubicaron en las gradas” (Chang, 2014:85) con el fin de dialogar sobre los conflictos y el futuro de la vida social en el *Bronx*.

El evento logró captar toda la atención posible, durante más de dos horas los líderes de las pandillas discutieron sobre la muerte de *Black Benjie* (integrantes de los *Ghetto Brothers*) y sobre su posición social, todo con el fin de lograr un

pacto que trajera paz a las calles del *Bronx*, todo esto llevó a la redacción de un documento donde se estipuló:

“Hermanos y hermanas:

Tenemos conciencia de que todos somos humanos, que vivimos en los mismos barrios y afrontamos las mismas dificultades. También somos conscientes de que las peleas entre nosotros no son la solución a nuestros problemas. Si queremos construir una comunidad mejor para nuestras familias y nosotros mismos, debemos trabajar juntos, Quienes firmamos este acuerdo nos comprometemos a mantener la paz y la unidad para todos, y de aquí en adelante nos denominaremos “la familia”.

Las condiciones de paz son las siguientes:

1.- Todas las pandillas deberán respetarse mutuamente, y respetar tanto a los otros grupos como a cada uno de sus miembros individuales y sus mujeres. Cada grupo afiliado a la “Familia” podrá vestir los colores de su pandilla en los territorios de los demás grupos sin que se les moleste. Igualmente, deberá recordar en que territorio está y respetarlo como si fuera el suyo.

2.- Si un grupo tiene un conflicto con otro, los respectivos presidentes deberán reunirse para hablar y resolver el problema (...)

3.- Aquellos grupos que no suscriban al presente tratado de paz deberán reunirse con los presidentes de la “Familia”, quienes les explicarán las condiciones de dicho tratado. Se dará entonces al grupo la oportunidad de:

a) Unirse.

b) Disgregarse por voluntad propia.

c) Ser disgregado a la fuerza.

4.- Los presidentes de la Familia se reunirán de tanto en tanto para debatir las inquietudes de los grupos.

Esta es la paz que nos comprometemos a mantener “(Chang, 2014: 86-87).

Pareciera utópica la conclusión a la que llegaron las pandillas, pero por un tiempo lo lograron, aunque la violencia en las calles continuó, pero en menor medida a tal grado que las pandillas comenzaron a desintegrarse poco a poco teniendo un

enemigo nuevo en las calles, el equipo antipandillas del departamento de policía de la ciudad de Nueva York.³⁶

Ante este panorama y debido a que el *Bronx* se había transformado, la energía adolescente pasó de adherirse a las pandillas a una explosión creativa, es decir, las pandillas comenzaron a desaparecer y los adolescentes comenzaron a involucrarse con la exuberancia, el estilo de fiestas barriales y las prácticas artísticas³⁷ Jeff Chang afirma: las pandillas habían surgido de las cenizas, los escombros y la sangre de 1968. Cinco años después, el ciclo estaba listo para repetirse, algo nuevo estaba por suceder y sucedió.

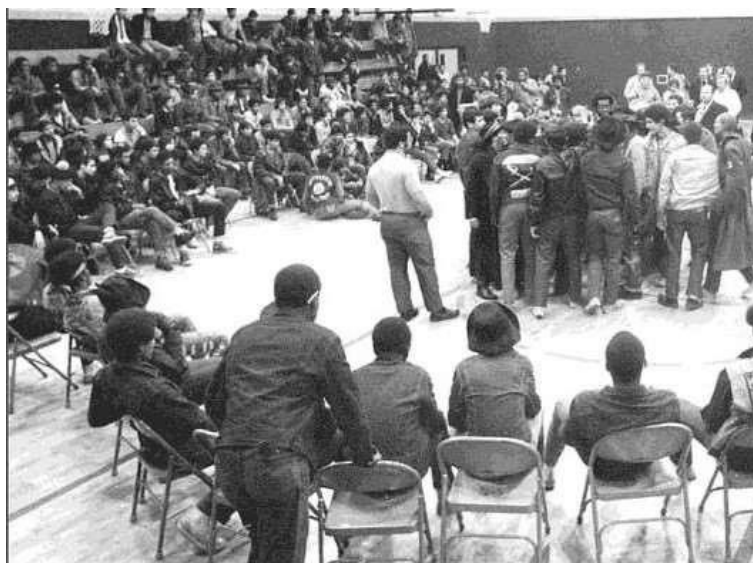


Figura 5.- La Reunión De Las Pandillas, muestra de la mítica reunión de las pandillas en el Bronx donde se logra el acuerdo de paz. (Imagen tomada de thelastdon1972.blogspot.mx, mayo 2018).

2.3. La triada que unificó al *hiphop*.

Las necesidades de los jóvenes post-pandillas habían cambiado, en ese momento se encaminaban en la búsqueda de su expresión en prácticas que les dieran un reconocimiento social y la música fue un punto importante para poder realizarlo.

³⁶ Uno de los oficiales describió su objetivo sin mucha sutileza: “Nosotros hablamos con ellos y les decimos, tenemos treinta mil policías, somos la pandilla más grande de la ciudad. Van a perder” (Chang, 2014: 59).

³⁷ Ejemplo de esto es la aparición del *Graffiti*, algunos expertos como el historiador Jack Stewart rastreó el surgimiento del graffiti en los vecindarios afroamericanos de Filadelfia en 1965, llegando en 1968 a Nueva York, (Chang,2014:103), practicado por jóvenes pandilleros y otros que buscaban hacerse visibles fuera de la violencia.

La unificación del movimiento *hiphop* se les atribuye a tres icónicos jóvenes que radicaban en el *Bronx*, quienes habían vivido la violencia de las pandillas, quienes sabían que era el momento indicado para cambiar la situación social en la que vivían y quienes siguiendo el ejemplo de los *Ghetto Brothers* comenzaron a reunir a los jóvenes de sus barrios en pro de una conversión social, estos jóvenes son conocidos como *Dj Kool Herc*, *Afrika Bambaataa* y *Grandmaster Flash*.

2.3.1. Se plantó la semilla: *Kool Herc* y sus fiestas.

Fue durante el año de 1973 cuando “en la ciudad de Nueva York gobernaba la música disco y los estereotipos de exuberancia eran los ejemplos para los jóvenes de la ciudad, fue exactamente un 11 de agosto que en un edificio residencial ubicado en la avenida *Sdegwick* con el número 1520 en el *West Bronx* un joven con orígenes jamaquinos dio inicio al movimiento hiphop, *Clive Campbel* mejor conocido como *Dj Kool Herc*” (Chang, 2014: 95).

El mito fundacional sobre el que descansa el origen del *hiphop* refiere a esa fiesta organizada por *Kool Herc* en un pequeño departamento, este joven traía consigo un apego por la música pues nació en *Kingston*, Jamaica, en donde vivió una parte de su infancia emigrando a la edad de 12 años al *Bronx*³⁸ junto con sus padres y hermanos comenzando una nueva vida en el año de 1967 donde desarrollaría un apego más fuerte por la música.

Con pasos en la práctica del *graffiti* Clive se ganó el nombre de *Kool*³⁹ “al plasmar sus ideas en las bardas de su vecindario (...) aunado a que en su etapa estudiantil fue muy atlético y por la manera en la que jugaba al basquetbol sus amigos comenzaron a apodarlo *Hércules* prefiriendo el diminutivo del nombre: *Herc*, y es de esta manera cómo el joven *Clive Campbell* adopta el seudónimo de *Kool Herc*” (Chang, 2014:105).

Inspirado en los *Sound System*⁴⁰ jamaquinos que se “basaban en un grupo de Dj’s e ingenieros de sonido que colaboran para tocar y producir música, además de incluir los equipos de audio utilizados para dar un recital como parlantes,

³⁸ Véase más en Chang P.p. 101.

³⁹ El nombre proviene de la idea de lo bien visto entre los jóvenes que practicaban el graffiti.

⁴⁰ Su aparición en Jamaica a finales de la década de los cincuenta fue crucial para el desarrollo de géneros como el *ska*, el *reggae*, el *dub* y el *rock steady*.

tocadiscos, amplificadores, consolas”(Chang, 2014: 16), *Herc* comenzó “pasar discos⁴¹” en parques, plazas y en su departamento, ofreciendo de esta manera espacios para que los jóvenes le escucharan, bailaran y pasaran el rato.



Figura 6.- Block Party, la imagen muestra los preparativos de *Herc* para ofrecer un *block party*. (Imagen tomada de lesinrocks.com, mayo 2018).

La importancia de *Herc* para el *hiphop* se encaminó a dos aristas; la primera de ellas el tipo de música que era reproducida en sus fiestas, pues no pasaba la música que en ese entonces se pasaba por los medios de comunicación sino que el *Soul* y *Funk* eran los géneros preferidos por él y los asistentes a sus fiestas y; en segundo lugar su técnica, su manera tan particular para tocar música, la manera en la que reproducía fragmentos de las canciones donde resaltaba la *batería* y el *bajo* (a esto se le conoce como *break beat* o corte) de los instrumentos lo llevaron a denominar su técnica como “carrusel⁴²”, sin darse cuenta esto motivaba a los jóvenes a bailar al ritmo de los *breaks* inspirando a la creación del *break dance* mientras él se encontró con la vibración esencial de los discos (Hip-Hop Evolution, 2016).

Herc contribuyó a que los jóvenes que tenían demasiada energía y personalidad las explotaran en expresiones positivas para ellos y su contexto, en otras

⁴¹ Expresión que se utiliza para referir a un Dj que, acompañado de tocadiscos, amplificadores, consolas hace sonar música en cualquier espacio público o privado.

⁴² Para realizar el carrusel era necesario tener dos discos de vinil de la misma canción, los cuales reproducía en dos tornamesas, cuando el primer disco reproducía la parte del *break* o corte inmediatamente hacía que el otro disco tocara la misma parte y así reproducía nuevas mezclas, sus propias mezclas.

palabras, con todo lo creado y aportado por *Kool Herc* el músico había remplazado al pandillero.⁴³



Figura 7.- Dj Kool Herc Pasando Música. (Imagen tomada de bomboclap.wordpress.com, mayo 2018).

2.3.2. Unificación del Movimiento: *Bambaataa* y su plan.

Influenciado por las fiestas barriales, surge a mediados de los años setenta de entre las calles del complejo habitacional *Bronx River Houses* un joven enigmático con ideas de unificación, paz y respeto, quien apareció para revolucionar las bases del movimiento que *Kool Herc* había sembrado, creando la primera institución organizada del mismo, convirtiéndose en una figura icónica para los jóvenes que comenzaban desintegrar las pandillas y seguir un camino diferente al habitual, este joven de nombre *Afrika Bambaataa* había llegado para darle forma al *hiphop*.⁴⁴

Entre los registros que se tienen sobre *Bambaataa* se sabe que “nació en *Manhattan* y que sus padres eran de ascendencia jamaquina y barbadense, pero él se ha negado a revelar su fecha de nacimiento y su nombre de pila, basándose en que al iniciar su carrera revelar su edad podía haber afectado su reputación ante los más jóvenes, además, siempre tuvo sospechas que se encontraba bajo

⁴³ Pese a que las pandillas habían desaparecido, el Bronx seguía dividiéndose en pequeños territorios ahora por Dj's; en el *South Bronx* se encontraba *Grandmaster Flash*, al sudeste *Afrika Bambaataa* era el dj influyente, al norte *Dj Breakout* y *Dj Baron*, mientras el *West Bronx* y los clubes nocturnos le pertenecían aun a *Kool Herc* (Chang, 2014: 115).

⁴⁴ Para más información véase en Chang Pagina 121.

vigilancia de las autoridades, cuya actitud le parecía hostil y quienes de tanto en tanto acusaban (erróneamente) a *Universal Zulú Nation* de ser una agrupación pandillera violenta” (Chang, 2014:123-124).

La vida de *Bambaataa* se vio marcada por ideas de unión y paz, pero no es hasta viajar a África donde comprendió realmente su papel en las calles de su localidad, pues, al regresar tenía una visión; “organizar la mayor cantidad posible de personas para frenar la violencia, con eso en mente, recorrió diferentes zonas y habló con los pandilleros para convencerlos de que se unieran a su cometido y dejaran de pelear entre sí” (Chang, 2014:136).

De esta manera alrededor del año 1975 es creada la *Zulú Nation*⁴⁵, la cual se mantenía:

“...fundamentada en la erradicación de la violencia y en la idea de sobrevivir y ponerse del lado de la vida. Mantener un espíritu abierto al tratar con toda clase de persona en el planeta Tierra y enseñarse mutuamente la verdad (el conocimiento, la sabiduría y la comprensión). Respetar a aquellos que los respetan, sin convertirse nunca en agresores ni opresores. Además, deben estar en paz, los miembros de *zulú Nation* están obligados, en nombre de Ala, de Jehová, a luchar contra quienes los enfrentan” (Chang, 2014:137).

Zulú Nation fue el resultado de la búsqueda de unificar a los jóvenes entre hombres y mujeres de diversas edades del *Bronx* y con ellos las prácticas del Dj, el *break dance*, el *graffiti* y una nueva modalidad de poesía recitada conocida como rap.

Entonces, eso que había creado Bam ya no era algo pequeño, “era ahora su ejército: los Mcs, los Dj’s, los grafiteros y los *b-boys* y *b-girls*, las bandas que traía y el público que bailaba con su música. Todos ellos brindaban una energía creativa elemental, *Bambaataa* había tomado las fiestas de *Herc* y las había convertido en las ceremonias de una nueva fe, como si hubiera sabido desde un comienzo que así era exactamente como se suponía que debía verse, sonar y fluir el mundo” (Chang.2014:144).

⁴⁵ El nombre está inspirado en la película *zulú* de 1964, donde se contaba la historia de la batalla de *Rorke’s Drift*, en Natal, Sudáfrica, en 1879, donde se mostraba la derrota de los británicos a manos de los zulúes de *Isandhlwana* (Chang, 2014:127-128). Esto entro a cabeza de Bambaataa por la manera en la que los africanos luchaban por sus tierras y libertad ya que relaciono lo visto en la película con la vida que llevaban las personas afroamericanas en Estados Unidos.



Figura 8.- *The zulu Nation*, la imagen muestra a Afrika Bambaataa rodeado de jóvenes que asistían a sus fiestas. (Imagen tomada de exministries.com, mayo 2018).

2.3.3. Todo estaba listo: El experimento de *Grandmaster Flash*.

La vida del *hiphop* estaba en marcha, las fiestas organizadas por *Herc* como respuesta a la desintegración de las pandillas y un alto nivel de creatividad entre los jóvenes ex pandilleros que buscaban nuevas formas de competir aunado al autoconocimiento en el que empezaban a interesarse y la comunidad que *Bambaataa* organizó alrededor de la música, la pintura y la danza, se une la visión de un joven en las calles de *South Bronx*, de nombre *Joshep Saddler* mejor conocido como *Grandmaster Flash* quien estaba listo para llevarlo a un nivel diferente.

Se tienen registros de que *Flash* nació en la isla de Barbados en enero de 1958 emigrando desde la isla al barrio del *Bronx* en Nueva York, cuando él todavía era un niño y sus padres jugarían un papel muy importante en su interés por la música, ya que, su progenitor era un gran aficionado a los sonidos caribeños y a la música negra, poseía una gigantesca colección de discos y esos estilos fueron los que posteriormente impregnarían su obra como Dj y productor.⁴⁶

La importancia de *Flash* para el *hiphop* es similar a la de *Herc*, convirtiéndose en un Dj que organizaba y ofrecía fiestas para los jóvenes del *South Bronx*, pero

⁴⁶ Véase más en Todo el hip hop. (2017). *Grandmaster Flash & The Furious Five, pioneros de la old school*. online, disponible en: <https://bomboclap.wordpress.com/2010/12/15/grandmaster-flash-the-furious-five-pioneros-de-la-old-school/>

con un par de importantes diferencias, la primera de ella orientada a la técnica que utilizaba para pasar discos en sus fiestas y la segunda porque es considerado la mente creativa tras el primer grupo de rap.⁴⁷

Flash cuando apenas era un adolescente comenzó a “experimentar con los platos⁴⁸ en su cuarto del Bronx, en una disciplina donde los Dj’s de la época estaban acostumbrados a aislar los cortes para los *tracks* largos, el innovo las técnicas como: la técnica del efecto cortado (*Backspin Technique*), consiguió duplicarlos y juntaba dos fragmentos idénticos en ambos platos, al utilizar el mezclador e ir de un plato a otro creaba este efecto y conseguía que el fragmento se pudiese repetir indefinidamente.⁴⁹

En otras palabras, cuando *Flash* pasaba una canción tomaba un solo de batería y al exponerlo lo extendía ayudado de su tornamesa y mezcladora, pero las posibilidades de que la aguja de su tornamesa cayera en el lugar indicado donde se encontraba lo que buscaba eran casi nulas, así que tras probar muchas técnicas puso su mano sobre el vinilo en reproducción lo que obtuvo fue un silencio total, lo soltó y volvió a detenerlo, en ese momento se dio cuenta de que tenía el control sobre sus discos.⁵⁰

Otra de sus innovaciones fue la expresión perforadora o teoría del reloj⁵¹, consistente en aislar segmentos breves de música (comúnmente las notas de viento), para utilizarlo sobre un beat constante mediante el uso de la mesa de mezclas. Por último, el *scratching*⁵², donde perfeccionó la técnica y la hizo llegar al gran público, permitiéndole manipular los discos y crear música nueva en lugar de limitarse a poner una secuencia de dichos discos.⁵³

⁴⁷ *Grandmaster Flash y The Furious Five*.

⁴⁸ Término para referirse a las tornamesas al reproducir discos de vinil en ellos, esto por su semejanza con platos extendidos.

⁴⁹ Véase más en Todo el hip hop. (2017). *Grandmaster Flash & The Furious Five, pioneros de la old school*. online, disponible en: <https://bomboclap.wordpress.com/2010/12/15/grandmaster-flash-the-furious-five-pioneros-de-la-old-school/>

⁵⁰ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁵¹ Para encontrar el *break* más rápido tomo un crayón e hizo una marca circular en sus discos donde vivía el *break*. Marcaba desde su entrada y contaba cuantos segundos este se reproducía para regresarlo y de esta manera crear ritmos más extensos por medio de los *breaks* o cortes.

⁵² Es una técnica característica de los Dj’s de hiphop, mediante la cual se producen sonidos muy distintivos, moviendo con la mano los vinilos hacia delante y hacia atrás en la bandeja (Chang, 2014:150).

⁵³ Véase más en Todo el hip hop. (2017). *Grandmaster Flash & The Furious Five, pioneros de la old school*. online, disponible en: <https://bomboclap.wordpress.com/2010/12/15/grandmaster-flash-the-furious-five-pioneros-de-la-old-school/>

Flash había convertido las bandejas de sus tornamesas y mezcladoras en instrumentos musicales capaces de expulsar música que agradaba a las personas que asistían a sus fiestas, aunado a todo lo que *Herc* y *Bam* le antecedía, el *hiphop* estaba listo para ser algo más que solo un puñado de *Mc's*, *Dj's*, *Grafiteros* y *B-boys*. *Herc*, *Bambaataa* y *Grandmaster Flash* por todo esto y más son considerados como los tres reyes del *hiphop* o la santísima trinidad del *hiphop*, son quienes pusieron las bases de un movimiento sociocultural que ha traspasado fronteras y se ha adaptado a cada contexto.⁵⁴



Figura 9.- *Grandmaster Flash, El Científico Loco*, la imagen muestra a Flash pasando música en una fiesta con la vestimenta que caracterizaba a los *Dj's* de la época. (Imagen tomada de Noyse.vice.com, mayo 2018).

2.4. Elementos del *hiphop*.

Como pudimos ver en los apartados anteriores a lo largo del desarrollo del *hiphop* se fue conformando por prácticas culturales que ayudaban a los jóvenes a expresarse y competir entre sí, estas prácticas son conocidas como los “cuatro elementos” de los cuales hablaré en este apartado.

Esos elementos son; el *Graffiti*, el *Dj*, el *Break Dance* y el *Rap*, son los cuatro elementos que sostienen al movimiento *hiphop*. Estas prácticas:

“...se convirtieron en una obsesión para los jóvenes que deseaban mostrarse y probar su valía; de distinguirse y sobresalir a fuerza de pura originalidad; de demostrar insensatamente que eran más grandes, más salvajes y más

⁵⁴ Véase más en Todo el hip hop. (2017). *Grandmaster Flash & The Furious Five, pioneros de la old school*. online, disponible en: <https://bomboclap.wordpress.com/2010/12/15/grandmaster-flash-the-furious-five-pioneros-de-la-old-school/>

audaces de lo que hubieran debido permitirle sus circunstancias; de crear algo a partir de la nada, algo que nadie más tuviera, algo que el resto finalmente se viera obligado a admitir como único, como fuera de su alcance, algo que tal vez incluso lograra que otros -más importantes, que poderosos- se interesaran por ellos y les ofrecieran dinero y poder, o intentaran quebrar su espíritu” (Chang, 2014:147).

2.4.1. El graffiti como desafío.

La palabra graffiti tiene sus raíces en el vocablo “latino *graffito* que mantiene el significado de *marca o inscripción hecha rasando o rayando un muro*, se refiere en un sentido estético, a cualquier inscripción realizada sobre las paredes y mobiliario urbano, haciendo uso de diferentes herramientas y en un sentido social, al resultado de un proceso complejo de interacciones sociales y construcciones identitarias” (Abarca, 2014: 678).

En 1972 fue organizada la primer asociación de graffiti de nombre *United Graffiti Artists*⁵⁵:

“... donde se consideraba a la escritura de *graffitis* como una manera de ganar status en una sociedad donde poseer una propiedad equivale a poseer una identidad. El nombre propio pasó a ser un capital, y uno aumentaba su valor estampándolo en algunos nichos o recurriendo a la producción en masa, como si se tratara de una colonización inversa, un virus que se expandía debido a los esfuerzos de personas cuyos rostros era un misterio y que, como las ratas y las cucarachas, conocían hasta el último rincón de la urbe. Lo que se buscaba con él era la fama, que para una generación invisible esa fama representaba riqueza, una manera de convertir una desventaja en un aspecto positivo” (Chang, 2014:157).

El graffiti se caracteriza “por sus *Taggs*; que son el tipo de graffiti más básico y difundido, que consiste en una simple firma o logotipo personal estampado con aerosol o marcador y las *pieces* (*piezas*); que son demostraciones personales de luz, línea y color, carteles de neón que promocionan la personalidad del artista, y dado trata de un movimiento que escapa de a las categorizaciones

⁵⁵ Organizada por un estudiante de sociología y defensor se las pandillas juveniles Hugo Martínez.

socio-geográficas establecidas, en un principio había una increíble integración racial entre los miembros de la primera generación del Graffiti” (Chang, 2014: 158).

La intención de diferenciarse de otros *taggers*⁵⁶ “generó en el movimiento un sentido de competencia que se tradujo en un desarrollo estilístico en los tamaños, los colores y el tipo de letras que se venían realizando, siendo “la pieza” la producción más compleja” (Abarca, 2014. 678), esta lucha entre los años setenta y ochenta se le denominó *style wars*, es decir, una guerra entre los estilos en que los productos de cada escritor expresaban sus pensamientos.



Figura 10.- Graffiti Sobre Vagones Del Metro, la imagen muestra a un joven realizando un graffiti sobre un vagón del metro, actividad muy popular en Nueva York, pues los escritores (Grafiteros) pensaban al plasmar su arte en un vagón podían viajar a cualquier parte de la ciudad. (Imagen tomada de <http://bananart.altervista.org>, mayo 2018)

2.4.2. El estilo de los Dj's.

Como ya lo he explicado el segundo elemento que compone al movimiento hip hop es el conocido como DJ, quienes manipulan sonidos y crean ritmos, en este punto no me detendré a proporcionar más información pues en los apartados que anteceden a estos ya he explicado un poco de la vida y aportaciones de los principales Dj's del movimiento *Kool Herc*, *Afrika Bambaataa* y *Grandmaster Flash*.

⁵⁶ Denominación a las personas que dedicaban su tiempo al graffiti.

Utilizando discos de vinil, tornamesas y bocinas la música que era percibida iba desde el *Funk*, *Blues*, *Soul* hasta la mayor tendencia musical que se mantenía en Nueva York en los años setenta la música disco, dio origen al tercer elemento del movimiento hip-hop; el Break Dance donde los *B-Boy's*⁵⁷ bailan con estilo y destreza.

2.4.3. El *b-boy* y su agresión rítmica.

Podemos entender al *Break Dance* como “una expresión de sentimientos a través del cuerpo usado para ganar y marcar su territorio, antiguamente no usaban armas para ganarse el territorio como vemos hoy en día, si no se ganaban el territorio bailando y expresándose ampliamente a través del baile y el que bailara mejor se quedaba con el territorio hasta que llegara otro que lo superara” (Hernández Díaz, 2010: 6).

Muchos estilos específicos cultivados por los b-boys tienen sus raíces en las pandillas. “De acuerdo con Luis Angel “*Trac 2*” Matteo, por lo general, se organizaba una reunión entre pandillas rivales en un territorio determinado, los dos caudillos de guerra se retaban a un duelo de baile, y el vencedor decidía el lugar de la pelea. Uno de estos bailes de guerra terminó conociéndose como “*The Uprock*”, reinventando la vieja tradición de la línea apache.⁵⁸ Los rivales se ponían en fila, enfrentados, y comenzaban a simular que se acosaban, apuñalaban y golpeaban entre sí” (Chang, 2014:153).

Es un baile que combina una serie de movimientos aeróbicos y rítmicos, influenciados desde bailes aborígenes, artes marciales, gimnasia, y el popular funk. La lista de los movimientos es enorme y requiere gran dedicación y disciplina para llevarse a cabo. Los movimientos del *b-boy* se pueden clasificar en 4 ramas:

“...*toprock* (baile de arriba): Simplemente hay que seguir el ritmo de la música y moverse con mucho estilo, el *footwork* (baile de suelo): Son los pasos de baile que se hacen en el suelo con las manos y pies. El *power moves*: Son los movimientos más difíciles y espectaculares del *b-boying*. Y *freezes/suicides*:

⁵⁷ El significado de la B, es *break dancer* y boy es hombre, y *b girl*, sería *breakdancer girl*, o sea chica que baila *break dance* (Hernández Díaz, 2010).

⁵⁸ La línea apache representaba una modalidad en la que las pandillas peleaban, los miembros de las pandillas se colocaban en una fila donde quedaban frente a un integrante de la otra pandilla con quien pelearía cada uno.

Son los movimientos en los que el *b-boy* se "congela" durante un momento al ritmo de la música. También son de los más difíciles, requieren sobre todo equilibrio y amplitud de movimiento" (Hernández Díaz, 2010: 7-8).

De esta manera el baile de los *b-boys* consistía en realizar movimientos y gestos que transmitían lo que un contrincante sentía y le iba a hacer al otro, de tal magnitud que el baile bastaba para resolver una disputa, aunque en ocasiones únicamente agravaba la situación, de aquí el estilo que era una forma más de agresión, de cierta manera una competencia por alcanzar la dominación del otro.



Figura 11.- *Wild Style*, la imagen muestra un *cypher* donde un sujeto muestra sus mejores pasos de break dance. (Imagen tomada de clapps.com.ar, mayo 2018).

2.4.4. El rap siempre estuvo ahí.

Normalmente la palabra rap se relaciona con música sin reconocer que forma parte de un movimiento socio cultural, en el sentido más convencional podemos entender que el significado de la palabra rap tiene sus orígenes en la conjunción de las palabras *Rhythm and poetry*, es decir, ritmo y poesía o poesía adaptada a un ritmo, "pero también es Revolución Artística Popular, Revolución Anarquía y Protesta, para quienes lo construyen cotidianamente "(Perea en Castiblanco, 2005: 256).

Para *Bambaataa* el rap siempre estuvo presente, volando, disperso por las calles del *Bronx* al igual que los otros tres elementos del *hiphop*. pues básicamente este se fundamenta en el léxico fluido de algunas personas y cantantes desde los años treinta, esta peculiar forma de comunicarse frente a un público acompañado de ritmo con o sin alguna melodía fueron las bases de esta práctica, como por ejemplo músicos como *Cab Calloway*; quien con el coro de su tema *Minnie the Moocher* enloquecía a quien lo escuchaba por la manera en la que lo

presentaba o el *Cuarteto Gospel* quienes según *Bam* realizaba coros similares a un rapeo estructurado, *Franckie Croeker* un Dj que trabaja en una estación de radio, pero quien poseía una fluidez a la hora de presentar cada tema que pasaba que lo llevó a ser el ejemplo a seguir para los primeros raperos.⁵⁹

A su vez los raps dicen muchos pues implica “hablar, denunciar, protestar, confrontar, interpelar, cuestionar, pero ante todo vivir, es hacer, es experimentar una forma de vida alterna como respuesta, que no espera ser resuelta por otros, sino que ocurre en las vivencias, justamente cuando éstas desafían los límites” (Castiblanco,2015:256). Esto se considera así porque en palabras de *Bam* el rapear no es solamente estructurar rimas con un orden y coherencia, sino que también es una forma de comunicarse diariamente como lo hacía *Luther King* o *Muhammad Ali* al ofrecer un discurso político o poético, es de estas maneras como el rap comenzó.

Estas prácticas culturales conocidas como los cuatro elementos son las bases del movimiento *hiphop*; el baile, la música, la poesía y la pintura forman parte de un mundo principalmente donde los jóvenes buscan hacerse visibles en su contexto y mostrar un poco de la realidad como la entienden. Pero sabiendo que este trabajo profundizara en este último elemento, es importante conocer a algunos de los primeros Mcs o raperos en la historia del movimiento.



Figura 12.- Maestro de Ceremonias, la imagen muestra a un joven quien con el micrófono en la mano ambienta una fiesta. (Imagen tomada de adyer1.github.io/sedgwick, mayo 2018).

2.5. Del *Underground* al *Mainstream*; primeros exponentes de rap.

La historia que articula los cimientos, la evolución y la distribución del rap a un público considera dos momentos importantes en su existir; el primero de ellos

⁵⁹ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director R. Peters, S. Dunn y S. McFadyen. HBO Canadá.

cuando en las fiestas barriales se presentaban Dj's acompañados por raperos con quienes exponían raps en vivo grabando esos *shows* en casetes que eran distribuidos en los barrios del *Bronx*, y el segundo momento cuando se grabó por primera vez en un estudio una canción de rap comenzando una popularización entre grandes sectores de la sociedad norteamericana.

El grupo que se considera pionero del rap fue encabezado por *Grandmaster Flash*; conocido como *Grandmaster Flash and the Furious Five* quienes fueron el primer grupo de rap que salió de la ciudad de Nueva York para presentarse en fiestas donde exponían sus líricas enfocadas en mantener un ambiente agradable en las mismas, todo esto a finales de los años setenta, pero al igual que otros grupos como *The Fantastic Five*, *Jackson 5* y *Could Crush Brothers*, ofrecían shows en vivo para los asistentes de las fiestas en el Bronx.⁶⁰



Figura 13.- *Granmaster Flash y The Furious Five*, la imagen muestra al grupo antes de una presentación en vivo, al centro Flash, con la indumentaria que caracterizaba a los raperos de la época (Imagen tomada de rockhall.com, mayo 2018).

Todo esto cambió en el año de 1979 cuando un grupo conocido como *The SugarHill Gang*, un trío de jóvenes originarios de New Jersey se convirtieron en

⁶⁰ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

la sensación del rap con su tema *Rapper's Delight*⁶¹ que marcó un hito en la historia del rap.⁶²

Este particular tema trascendió⁶³ “la aislada escena del *hiphop* neoyorquino y llegó a las emisoras de radio negras, desde donde se catapultó al Top 40 estadounidense y luego al resto del planeta, convirtiéndose en el single de doce pulgadas mejor vendido de todos los tiempos, en un momento vendiendo hasta 75,000 copias” (Chang, 2014: 172).

La canción *Rapper's Delight* “convirtió al *hiphop* en un nuevo género de música popular pero contradictoriamente comenzó a destruir la antigua esencia del mismo *hiphop*, pues los Dj's ya no eran el centro de atención del movimiento. La nueva industria de rap independiente no tenía lugar para ellos, de tal manera que los representantes de las discografías aconsejaban emular el espíritu de las rutinas que los Dj's acostumbraban a desplegar en vivo” (Chang, 2014: 174).

Los directivos de los sellos discográficos cayeron en la cuenta de que había millones de personas más que podrían llegar a disfrutar del género, los sellos independientes comenzarían a invertir en la investigación y el desarrollo de nuevas maneras de adaptar la música de este nuevo género, el rap, a los estándares del mercado para racionalizarlo y explorarlo como producto. En otras palabras, “buscaban el modo de detectar, capturar, empaquetar y vender su esencia. De ahí en más, las bandas pasarían de tener seis integrantes a tener dos. Los *raps* de quince minutos, perfectos para las fiestas se convertirían singles de tres minutos, ideales para la radio” (Chang, 2014:175-176).

Lo que se quiere decir es que *Rapper's Delight* hizo pensar que cualquier persona podía rapear, algo que mantenía molesto al mundo *underground* del rap razón por la que *Bambaataa* y *Flash* salieron del *Bronx* para mostrar un lado diferente del movimiento al que se le comenzaba a mostrar mediáticamente.

El rap comenzaba a aparecer en diversos momentos de la vida social de Nueva York y del resto de Estados Unidos, el final de 1979 marcó la salida de

⁶¹ Esta canción se caracteriza por su duración de quince minutos y por su composición lírica la cual se estructura de rimas pertenecientes a otros raperos, es decir, por rimas plagiadas por los integrantes del grupo.

⁶² Véase más en Deguate.com. (2011). *La evolución del rap*. online. disponible en: http://www.deguate.com/artman/publish/cultura-actualidad-guatemala/la-evolucion-del-rap.shtml#.WT7_UZKGO1s

⁶³ Es posible que de otra manera el *hiphop* nunca hubiera llegado al *mainstream*, pues este tema estaba hecho para cruzar fronteras y llegar sin problemas a las personas que nunca habían oído hablar del rap, del *hiphop* o del *Bronx*.

Bambaataa de las fiestas barriales para comenzar a pasar música en clubes exclusivos para otro sector social mejor acomodado económica y políticamente motivo que lo llevó a grabar en un estudio musical el tema *Planet Rock*⁶⁴ junto al grupo *Kraftwerk*, por otra parte *Flash* y los *Furious Five* graban un tema que dista del contenido lírical que se manejaba convencionalmente, el tema titulado *The Message* fue la primer canción de rap que ofreció un discurso político y social demostrando que el rap podía ser utilizado para mostrar una realidad que unos pocos vivían.⁶⁵

Este tema se disipó en los medios de comunicación como televisión y radio mostrando que el *hiphop* tenía una voz que podía hablar fuerte y profundamente que podía ser escuchada en cualquier parte del mundo, donde se podía encontrar un reflejo de la realidad social que sectores sociales vivían, curiosamente a partir de este tema y al comienzo de los años ochenta comenzó una etapa muy importante para el rap en particular.⁶⁶

Mientras que en la década de los setenta el *hiphop* se basó en la superación de todo; de pobreza, de violencia, de desigualdad social, entre otros, los ochenta representan una década de cambios en donde los mcs trataron de representar a una generación de jóvenes que compartían una conciencia social muy importante, además de ideas de formar parte de una industria y de un sonido único en esa década.⁶⁷

Personajes como *Russell Simmons* y *Kurtis Blow* comenzaron a ofrecer un rap comestible para un público que empezaba a expandirse por todo Estados Unidos y el mundo, en el año de 1982 *Russell Simmons* junto a un dúo conocido como *Run-DMC*⁶⁸ llevaron al rap a popularizarse de una manera increíble cuando colaboraron con la icónica banda de rock *Aerosmith* fusionando estos géneros

⁶⁴ Este tema se caracteriza por estructurarse rítmicamente de breaks de funk, rimas enfocadas en la fiesta y efectos producidos por aparatos tecnológicos que comenzaban a introducirse en la producción musical, los cuales le dan un toque futurista para su época.

⁶⁵ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁶⁶ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁶⁷ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁶⁸ Este grupo fue el primero en salir a sus shows con ropa holgada, tenis y gorras, lo que los llevó a conseguir una gran popularidad entre los jóvenes estadounidenses pues vestían como un joven que vivía en los barrios más marginados de la sociedad norteamericana.

musicales para obtener como resultado el tema *Walk this Way* que traspasó la frontera de los barrios volviéndose tendencia⁶⁹.

Por otra parte, durante esta época aparecieron dúos como el que conformaron el Dj *Marley Marl* y el rapero *Big Daddy Kane* quienes revolucionaron el rap por su manera de producirlo, además de *LL Cool J*, *A Tribe Called Quest* o el fantástico dueto de *Eric B. y Rakim*, quien, por su métrica lírica, fluidez verbal, complejidad de composición y un vasto lenguaje de donde rapear es considerado uno de los mejores letristas del *hiphop*, llamado por muchos el rapero favorito de tu rapero favorito.⁷⁰

Nombres como *KRS One* y *Public Enemy* fueron los primeros grupos y artistas dedicados a la influencia social y denuncia de injusticias, *KRS* representó el movimiento político de la nueva escuela con canciones como *Sound of da police*, con la que reclamaban los abusos del poder y el racismo de las autoridades.⁷¹

Public Enemy fue un grupo compuesto por los raperos conocidos como *Chuck D* y *Flavor* quienes representaba una gran resistencia social y la reflejaban en sus líricas, tomando la ira generada por los tratos sociales que la población afroamericana y latina sufrían en las décadas de los sesenta y setenta como base que dio vida a temas como *Fight the power* demostrando una vez más que esta expresión musical era un arma poderosa capaz de hablar por un sector social, ya para finales de los años ochenta el *hiphop* se había solidificado como un movimiento socio cultural, como un sonido hablando del rap y como una industria capaz de generar ingresos suficientes para quien dedicaba su vida a al *hiphop*.⁷²

Ya para los inicios de los años noventa el *hiphop* y en particular el rap comenzó a introducirse en ámbitos menos *underground* y comenzó a ser del gusto de un

⁶⁹ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁷⁰ Véase más en Deguate.com. (2011). *La evolución del rap*. online. disponible en: http://www.deguate.com/artman/publish/cultura-actualidad-guatemala/la-evolucion-del-rap.shtml#.WT7_UZKGO1s

⁷¹ Véase más en Deguate.com. (2011). *La evolución del rap*. online. disponible en: http://www.deguate.com/artman/publish/cultura-actualidad-guatemala/la-evolucion-del-rap.shtml#.WT7_UZKGO1s

⁷² Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

público que se mantenía a la expectativa de nuevos colectivos y mcs, comenzaron a verse exponentes de otras regiones como *Mc Hammer* y *Vanilla Ice*, con raps que fueron del gusto de sectores consumidores de música, en otras palabras, el rap comenzó a volverse comercial, comenzó a cimentar una nueva industria musical.⁷³

Cabe resaltar que el *hiphop* para esa década ya se había extendido a otras latitudes de la sociedad estadounidense, logrando adaptarse en Los Ángeles, California, en donde se desarrolla uno de los más grandes conceptos del movimiento el denominado *gangsta rap* o rap pandillero; un tipo de raps que reflejaban la vida de las más de 600 pandillas que vivían en los Ángeles en los años noventa.⁷⁴

El *gangsta rap* considera como su primer exponte al rapero conocido como *Ice-T*⁷⁵ el cual con el tema *6'N the morning* brindó el pensamiento que muchos pandilleros tenían al despertar a su cotidianidad en las calles, continuando con este estilo de líricas se encuentra uno de los grupos más icónicos del *hiphop* originario de Compton, conocido como *N.W.A.*⁷⁶ estructurado por *Dj Yella, Dr. Dre, Eazy-E, Mc Ren* e *Ice Cube*, quienes gozaron de una gran popularidad entre la población afroamericana del país con temas como *Boyz-N-The Hood, Straight Outta Compton* y *Funck Tha Police*⁷⁷; en los que reflejaban la vida violenta que construía su realidad, además de alzar la voz en contra de los abusos policíacos de los cuales eran víctimas, pues, pese a la existencia de las

⁷³ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁷⁴ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

⁷⁵ Pese a que Ice-T es considerado el primer rapero en recitar un rap sobre la vida pandillera, el mismo rapero reconoce haberse inspirado por *Schoolly D* un rapero originario de Filadelfia con su tema *P.S.K.* para escribir el tema *6'N the Morning*.

⁷⁶ Las siglas son la abreviación de *Niggaz With Attitude* o Negros con actitud, nombre real del grupo.

⁷⁷ Este tema resultó tan controversial que le fue prohibido al grupo tocarlo en diversas presentaciones, pues su lírica altamente violenta en contra del sistema policíaco comenzó a molestar a instituciones como el FBI quien extendió cartas al grupo advirtiéndolo de las consecuencias a las que serían objeto por su manera de expresarse.

pandillas la policía parecía ser la más grande de ellas, arrestando, golpeando y asesinando a muchos jóvenes en los Ángeles.⁷⁸

Estos párrafos dan muestra de algunos de los pioneros del rap, fiestero, poético, político, violento o pandillero cual sea el tema, el rap se convirtió en la voz, en el arma contra la opresión, contra el descontento, la desigualdad de sectores sociales marginados, a su vez estos grupos y raperos mencionados son una pequeña muestra de un gran mundo, pues sería interminable realizar una lista de todos los sujetos que han utilizado esta expresión cultural a lo largo del desarrollo y solidificación del hiphop, pero son eso, una muestra del camino desde el *underground* al *mainstream*.

2.6. HipHop en México.

En primera instancia se le debe agradecer a la posición geográfica en la que México se encuentra para que un movimiento sociocultural como lo es el hiphop llegara a nuestro país, pues este aspecto es uno de los principales para que este movimiento lograra impregnarse en las sociedades fronterizas del norte, aunado por supuesto a los procesos de migración y repatriación que en la década de los ochenta y noventa se presentaban en México con destino en los Estados Unidos. Fue a mediados de la década de los ochenta e inicios de los noventa cuando se empezó a hablar del hiphop en México sin saber con exactitud qué es lo que era, pues el movimiento no entro al país estructurado con sus cuatro elementos, sino que sus prácticas fueron entrando por separado. En palabras más precisas:

” ...la cultura HipHop no arribó a México como un conjunto, si no con sus elementos por separado. Si bien el rap mexicano tiene relación con el *break* y el graffiti, no surgieron al mismo tiempo, debido a que mientras películas como *Wild Style*, *Beat Street*, *Flash Dance* y *Breakin*, a principios y mediados de los ochenta llegaban tanto a México como a todo el mundo, mostrando sobre todo lo que el *Break dance* y en menor medida el rapeo y el graffiti, a México llegaban a través de la radio las primeras canciones de rap como: *Funk You*

⁷⁸ Véase más en *Hip-Hop Evolution*. (2016). [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.

Up de The Secuence, The Message de Grand Master Flash & The Furious Five y *Let's Break* de Master Genius.”⁷⁹

Por otra parte, México a lo largo del tiempo ha tenido una gran influencia en los Estados Unidos, exactamente en los guetos en donde al mezclar vínculos socioculturales se lograron aportaciones reciprocas al hiphop que traspasaron las fronteras culturales, por ejemplo, Selene Gaspar Olvera en su artículo *Migración México-Estados Unidos en cifras (1990-2011) (2012)*, explica como México siempre ha sido uno de los principales países donde existe un proceso de migración a Estados Unidos, pero no es hasta 1970 cuando se comienza a visualizar grandes números de individuos con origen mexicano en los estados de este país.

2.7. Del Movimiento Chicano al Cholo Mexicano.

Siguiendo esta línea, algunas de las ciudades con mayor afluencia mexicana migrante a lo largo de las últimas décadas son Dallas en Texas, Chicago en Illinois y Los Ángeles en California⁸⁰, esta última ciudad representa, como lo describí en apartados pasados, un espacio en donde el desarrollo de la cultura hiphop se vio muy marcado en los años ochenta y noventa, y donde mexicanos aportaron y recibieron aspectos que fueron dándole vida al hiphop mexicano.

Lo que quiero decir con esto último es que en los años 80s y 90s el mexicano comenzó a apropiarse de las representaciones culturales que representan al hiphop y a su vez le dio toques particulares, por ejemplo, el arte del *lowriding* o *Lowrider* típico de las comunidades mexicanas en la región de Los Ángeles, donde fue definitivamente incorporado al *hiphop* siendo resultado de la interacción sociocultural.

Este arte *LowRider* “como manifestación cultural forma parte de un modo de expresión México-americano, tanto por su ideología materialista como por su clasificación de la estética. El *LowRiding* emergió del Sudoeste durante la América posterior a la Segunda Guerra Mundial. Históricamente, los *LowRiders*

⁷⁹ Para más información véase más en Mosqueda, Daniel Vargas, (2018) *La escena del hip-hop en México, Moda en Diseño*, online, disponible en: <http://modaeneldiseño.blogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

⁸⁰ Para más información véase más en *¿Cuáles son las ciudades con más mexicanos en Estados Unidos?* online SDPnoticias.com. disponible en: <https://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/2015/09/15/cuales-son-las-ciudades-con-mas-mexicanos-en-estados-unidos>

han sido parte de la cultura joven del barrio desde comienzos de los años 40, con los pachucos vistiendo sus trajes *zoot* y subidos a sus bonitos carros, hasta los comienzos de los clubes automovilísticos durante los años 50 y el Movimiento Chicano de fines de la década de 1960⁸¹, el cual tiene relación con el hiphop mexicano.

En un primer punto, el tratar de encontrar una definición exacta de la palabra “Chicano” representa una tarea difícil pues existen diferentes concepciones que mantienen discursos que distan entre sí, pero para este trabajo utilizare una de las más convencionales que existe, donde se entiende Chicano como “un término empleado coloquialmente en los Estados Unidos para referirse a los mexicano-estadounidense. En un inicio, se utilizó para referirse a los habitantes hispanos oriundos de los territorios estadounidenses que pertenecieron anteriormente a México (Texas, Nuevo México, California). Sin embargo, dependiendo de la fuente o el contexto, puede referirse a un ciudadano estadounidense de origen mexicano o una persona nacida en Estados Unidos de origen mexicano.”⁸²

A este concepto le agrego una noción que alude a la unión como comunidad o a lo que se le conoce como “hermandad”, “carnalísimo” y “raza”, es decir, el ser chicano representa en una mayor medida un arraigo por la nacionalidad mexicana, donde la reciprocidad social forma parte principal de la vida cotidiana.

Por otra parte, Los Ángeles, California representan un punto geográfico que ha reunido a migrantes mexicanos a lo largo de la historia, esto se puede explicar si visualizamos dos generaciones importantes de mexicanos, la primera comprende según Mariángela Rodríguez (2001), de 1900 a 1930 y la segunda generación abarca después de la Segunda Guerra Mundial.

Seducida por la fuerte industria que representaba Los Ángeles y los beneficios económicos, la primera generación de mexicanos caracterizada por tener una baja escolaridad migran principalmente a los campos estadounidenses donde se

⁸¹Para más información véase en bitenieks, M. (2018). *LOWRIDER Vida y Sabor*. online Vidaysabor.net. disponible en: <http://vidaysabor.net/2017/08/17/lowrider/>

⁸² Para más información Véase más en Chicanos Ayer y Hoy. (2019). *¿Quiénes son los Chicanos?* Online, disponible en: <https://mexicanosenestadosunidos.wordpress.com/2011/06/18/%C2%BFquienes-son-los-chicanos/>

establecen para poder trabajar y obtener una mejor condición de vida, pero padeciendo una gran desigualdad y violencia racial.

Este caso no cambiaría para la segunda generación, pero con la diferencia que esta generación marcó una preparación escolar diferente buscando obtener la ciudadanía estadounidense sin olvidar sus bases culturales, además de fomentar una lucha por los derechos civiles de este sector, es decir, “después de la segunda guerra mundial ya había un importante sector de mexicanos conscientes de su ciudadanía y de su condición étnica que protagonizaron el importante movimiento chicano de esa época” (Rodríguez, 2001: 50), en otras palabras; esta generación creó un fenómeno cultural que manifestó y expresó resistencia ante los problemas sociales y económicos que enfrentaban como la segregación racial y desigualdad político-económico.

Enfrentándose a problemas sociales el chicano consideraba que “al igual que los afroamericanos, los nativos americanos son gente conquistada y que, como ellos, comparten la experiencia de haber sido los pobladores originarios del continente americano (...) es por ello que el chicanismo a lo largo del tiempo ha promovido el orgullo de la historia común y de las glorias pasadas; es por esto que el concepto de raza ha sido muy importante” (Rodríguez, 2001: 48).

La conciencia que a partir de estos pensamientos se formuló encaminó una lucha por los derechos civiles y políticos de la comunidad mexicana y latina establecida en Los Ángeles, pues consideraron que al igual que las comunidades afroamericanas representaban una minoría oprimida que a partir de sus manifestaciones culturales⁸³ podían ofrecer resistencia y mantener su identidad sociocultural.

Es entonces cuando, según Mariángela Rodríguez (2001), los jóvenes de esta comunidad México-Estadounidense a partir de la cosmovisión chicana comienzan a lucir sus expresiones artísticas, como el muralismo, el cual se preocupaba por la recuperación de la identidad cultural mexicana dominada, en donde se narraba la historia indígena chicana. Por otra parte, la literatura buscaba esa identidad mexicoamericana reconectándose con la historia prehispánica

⁸³ La simbología que se adoptó por el movimiento chicano se asocian con México, los movimientos revolucionarios y su historia; La virgen de Guadalupe, el calendario azteca, Emiliano Zapata y el mito de la fundación de Aztlán como el lugar de origen del mexicano son algunos de los más representativos para esta comunidad.

mexicana, además del cine que documentaba la vida de los mexicanos en el campo y la ciudad, mostrando la violencia y racismo al que eran sometidos.

Con el paso del tiempo, en medio de problemas sociales que los golpeaban y con la creación de grupos barriales, estos jóvenes continuaron con su resistencia cultural a partir de los recursos que su realidad les ofrecía, fue entonces cuando comenzó a escucharse de un término despectivo el cual se refería a estos jóvenes, el “*Cholo*”, el cual ha tenido mucha afinidad con el hiphop mexicano en las últimas décadas.

Conceptualmente resulta variada y subjetiva la manera en la que autores han descrito la palabra *cholo*, por ejemplo, Juliana Isabel Ortiz Rodríguez en su tesis “*Cholos; Expresión-Cultura-Identidad*” (2003), reúne varias concepciones del término, entre ellas destaco:

“A) En *náhuatl*, *Xolo* sería el apocope de *xoloescuincle*, B) Cholo, casta que resulta del cruzamiento de la raza blanca, con la indígena y en general (...), C) Cholo tradicionalmente ha sido utilizado de manera peyorativa, para referirse a la gente “baja”, “inculta”, “ruda”, “soez”, “tosca”. El cholo ha estado también asociado con el color de la piel: el cholo es el moreno, el “prietito”, el indio o el pobre⁸⁴, D) Algunas interpretaciones más recientes, consideran que cholo se deriva de la conjunción de dos términos en inglés *show* y *low* (espectáculo, bajito, lento) y que ello tiene que ver con sus movimientos lentos, pausados, bajitos. Asimismo, hay algunos cholos que creen que la palabra se desprende de la unión de los términos *chicano loco*” (Ortiz, 2003: 32-33).

Como podemos notar las definiciones son amplias manteniendo la similitud de su utilización para referirse despectivamente al mexicano en Estados Unidos. Pese a esta condición los jóvenes mexicanos en Estados Unidos adoptan este término para identificarse y diferenciarse.

El ser cholo, entonces, surge como una marca de resistencia sociocultural e identidad nacional en los barrios pobres de Los Ángeles donde sus habitantes en mayoría en la década de los 70s y 80s eran mexicanos, las características del cholo han perdurado a lo largo del tiempo, algunas de ellas son:

⁸⁴ Esta connotación logro traspasar las fronteras a Estados Unidos siendo la utilizada para nombrar a mexicanos en este país en las últimas décadas.

- A) Vestimenta; este rubro es la principal característica del cholo, pues ha denotado identificación entre los integrantes de grupos barriales, por ejemplo, en el caso de los hombres; pantalones anchos o aguados, playeras lisas o camisas cuadradas⁸⁵, tenis blancos (en su mayoría del marca *Nike* modelo *cortes*), lentes oscuros y pañuelos. En el caso de las mujeres; presentan atuendos con pantalones anchos, playeras ajustadas y tenis (Trabajo de campo, 2018).
- B) Apariencia; dentro de este rubro se describe al cholo masculino con el cabello corto en símbolo de resistencia cultural ante el sistema político de California, Estados Unidos, además de portar cadenas o rosarios, adornando su cuerpo con tatuajes. En el caso de la mujer presenta peinados comunes, maquillada de la cara con detalles en los labios y los ojos (Trabajo de campo, 2018).

Si a estas características les sumamos las prácticas culturales por las que ha sido reconocido este sector entenderemos la relación con el HipHop y la ayuda que dio el “cholo” para que llegará a tierras mexicanas, algunas de estas prácticas⁸⁶ han sido:

- *Graffiti* o “Placazo⁸⁷”; esta práctica ha consistido en la escritura sobre cualquier superficie con la intención de obtener fama y reconocimiento tanto personal como grupal. Realizada con pintura en aerosol o cualquier otro artefacto, generalmente se presenta en colores negros, además se creó una fuerte practica en la aerografía con la que los expertos pintan desde artefactos comunes como playeras hasta las superficies de autos (Trabajo de campo, 2018).
- Música: dentro de esta práctica se encuentra una vinculación con la música *oldie* o antigua a partir de la cual el cholo incursionó en el rap, dándole vida a lo que se denomina como Rap Chicano o Cholero, que se caracteriza por la utilización de *break beats* de baladas románticas, rock y regionales mexicanos, con ritmos lentos y letras que combinan el

⁸⁵ La ropa del cholo holgada denota libertad y debe estar “firme”, es decir, limpia y planchada en exceso pues esto les da una presentación distinta socialmente.

⁸⁶ Retomando parte de las expresiones artísticas chicanas.

⁸⁷ Refiere a la firma personal o del colectivo al que se pertenece plasmado en las paredes o en tatuajes.

español e inglés; este rap se encaminó a contar las historias de las vidas cotidianas de estos individuos en las calles, asociados a pandillas, drogas, actos delictivos e incluso letras que hacen referencia a una identidad nacionalista mexicana (Trabajo de campo, 2018).

Este rap se diferenció por completo del rap que en los 80s y 90s se estaba creando en Estados Unidos, diferenciándose por los ritmos, el idioma y el sector social que lo desarrollaba, el rap fue adoptado por los jóvenes mexicanos que al igual que los sectores afroamericanos, daban muestra de sus pensamientos y sentires sobre la vida en las calles y pandillas de Los Ángeles.

Si bien se compartían similitudes sociales, la barrera del idioma jugó un papel muy importante. Esta interacción cultural entre mexicanos que migraban “al norte” y regresaban apropiados de estas prácticas es una de las maneras en las que el movimiento *hiphop* entró a nuestro país principalmente en los barrios originarios de migrantes.

2.8. Del cholo México-americano al *hiphop* mexicano.

Entonces en esos años el ser hiphophead⁸⁸ significaba, “en prácticamente el 100 por ciento de los casos, tener algún tipo de vínculo con Estados Unidos: ya sea que se hubiera ido y comprado discos o haber vivido allá, que se tuvieras una antena satelital en casa, que se tuviera familiares “del otro lado” o un sin número de otros ejemplos. En general, esa primera escuela fue influenciada por los grupos afroamericanos y chicanos. objeto de un tremendo boom mediático.”⁸⁹

A lo largo de las últimas décadas México se ha apropiado de la cultura hiphop de una manera distinta, se ha rechazado el crecimiento del artista del género en los medios de comunicación como la TV, debido a la desconfianza del público a la veracidad de dicho medio.⁹⁰

⁸⁸ Manera de referirse al sujeto adepto al movimiento Hip-Hop, principalmente utilizado en países habla hispanos.

⁸⁹ Para más información Véase más en Dávalos, Feli, (2017), *Apunte histórico-seudo crítico sobre la escena del hip-hop mexicano*. Primera parte, Ibero909, online, disponible en: <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-primera-parte-2>

⁹⁰ Para más información véase en Modaelndisenio.blogspot.mx. (2019). *La escena del hip hop en México*. online, disponible en: <http://modaelndisenio.blogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

Los mexicanos en su gran mayoría tenemos “arraigada la idea de que es una cultura urbana y que no depende de ninguna marca para existir, esto obviamente es erróneo hasta cierto punto, se habla mucho del *hiphop* real que consiste en la autenticidad de la persona que vive y respira *hiphop* en su vida cotidiana, es decir aquel individuo que se considera conocedor de la cultura, capaz de dejar huella en la historia del género.”⁹¹

En otras palabras, como resultado de esto último surgen derivaciones del concepto “Real”: *Real Graf*, *Real Rap*, *Real B-boy*, esto se debe precisamente a lo que explico al inicio de estos apartados la introducción por separado de los elementos, se puede decir que existe “una apropiación de manera superficial, se combinan las culturas, sé manifiesta un descontento por la autenticidad de género en México, comienza la búsqueda por los orígenes del *hiphop* y se adoptan las viejas ideas de los iniciadores, sin importar que los contextos sean totalmente diferentes, imitan las costumbres planteadas en los inicios, de manera burda.”⁹²

Las ideologías son muy diversas en relación al mismo género⁹³ hay quienes apoyan el crecimiento de los artistas y otros los desprecian por salir del *underground* o barrio. Esto ha llevado a pensar que es complicado poder imaginar que la cultura en México crezca tanto como en Estados Unidos, ya existen marcas mexicanas⁹⁴ que realizan artículos de diseño inspirados en la cultura, pero no tienen tanto impacto como las extranjeras.

La escena mexicana del *hiphop* ha pasado por las etapas necesarias como para decir que llegó para quedarse, teniendo 30 años aproximadamente en México. En parte gracias al Internet se ha masificado; el medio ha funcionado para evitar el conflicto de veracidad que se tenía con la TV. El diseño de artículos como playeras y portadas de álbumes, los cuales se comercializan por este medio, se

⁹¹ Ejemplo de esto es el caso de *2 pac* y *Notorious BIG* precursores importantes y reconocidos por su música, *Taki 183* por el graffiti, *Dj’s Master Flash* y *Def Jam* por los ritmos pistas, *Rock Steady Crew* y *Dynamic Rockers* en el break dance. Véase más en [Modaeneldisenoblogspot.mx](http://modaeneldisenoblogspot.mx). (2019). *La escena del hip hop en México*. online, disponible en: <http://modaeneldisenoblogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

⁹² Para más información Véase [Modaeneldisenoblogspot.mx](http://modaeneldisenoblogspot.mx). (2019). *La escena del hip hop en México*. online, disponible en: <http://modaeneldisenoblogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

⁹³ Para más información Véase [Modaeneldisenoblogspot.mx](http://modaeneldisenoblogspot.mx). (2019). *La escena del hip hop en México*. online, disponible en: <http://modaeneldisenoblogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

⁹⁴ *LRG*, *Ecko unltd*, *Bronx*, *Beats Audio*, *G unit* por mencionar algunas.

incrementa. Raperos mexicanos han comenzado sus propias marcas, se puede decir que el hip hop en México ha tenido un mayor impulso, el cual no se ve influenciado directamente por las marcas.⁹⁵

La importancia que tiene el hiphop en México ha incrementado poco a poco ahora los seguidores ya comprenden los conceptos de 4 elementos y pueden identificar sus características, se realizan eventos independientes de gran relevancia, en relación al tema, es una herramienta por la cual los mexicanos se pueden expresar, los artistas ya pueden vivir de su trabajo que el *hiphop* les ha otorgado, esto no sucedía hasta hace unos pocos años.⁹⁶

Además de estos procesos, en cuanto a su disipación en todo el país el internet ha formado parte importante para su difusión; en otras palabras, esta expansión ha respondido en gran medida al mismo proceso tecnológico y sociocultural en el que se han visto inmersas prácticamente todas las manifestaciones de la cultura popular. No se puede hablar de hiphop nacional sin hablar de internet.⁹⁷ En este sentido el hiphop nacional desde sus inicios y hasta la fecha, ha estado ligado a zonas marginadas, donde los artistas lo hacen por pura necesidad de manifestarse, de pertenecer a algo, de sobresalir en su cuadra, en su colonia, en su delegación o municipio y es una actividad ligada a la amistad y a la adolescencia. En esa medida, aún existe una tremenda marginación hacia el rap mexicano: si la escena de música independiente nacional fuera nuestra sociedad mexicana, el hiphop sería el equivalente a las comunidades indígenas. En ese panorama, se entiende que el hiphop haya carecido de una infraestructura propia, de medios especializados y de posibilidades reales para que los artistas sigan desarrollando su arte.⁹⁸

Estas son algunas de las maneras en las que el movimiento *hiphop* logró penetrar e impregnarse en la sociedad mexicana y algunos de sus logros al

⁹⁵ Véase Modaelndisen.blogspot.mx. (2019). *La escena del hip hop en México*. online, disponible en: <http://modaelndisen.blogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

⁹⁶ Véase Modaelndisen.blogspot.mx. (2019). *La escena del hip hop en México*. online, disponible en: <http://modaelndisen.blogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>

⁹⁷ Véase más en Dávalos, Feli, (2017), *Apunte histórico-seudo crítico sobre la escena del hip-hop mexicano. Primera parte*, Ibero909, online, disponible en: <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-primera-parte-2>

⁹⁸ Véase más en Dávalos, Feli, (2017), *Apunte histórico-seudo crítico sobre la escena del hip-hop mexicano. Primera parte*, Ibero909, online, disponible en: <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-primera-parte-2>

lograr una difusión y expansión. Ahora es momento de hablar sobre el punto que a este trabajo le incumbe, la música, el rap que México comenzó a producir y difundir dentro y fuera del país.

2.9. De los raps mexicanos.

En este punto, me gustaría aclarar que los grupos y raperos mencionados en este apartado representan a algunos de los más destacados o aquellos que marcaron la historia del rap en el país, pues como lo mencioné en apartados anteriores el realizar una lista exacta llevaría a una tarea no imposible, pero sí extensa.

Uno de los primeros ámbitos donde se escuchaba la palabra rap en México fue en la televisión, el programa ¡A Todo Dar!, se transmitía por el canal 13, en el que se utilizaba de manera que contrarrestaba por completo su significado y origen contextual, pues “el programa presentaba baile, concursos, competencias e imitaciones, con música como el *House*, *Techno*, *Popin*, *Breake dance* o *New Age*, lo que podemos agradecerle a este programa televisivo es que en 1991 introdujo a la audiencia mexicana la palabra Rap.⁹⁹

Esta entrada del rap en el país provocó que fuera consumido por un sector social joven que en ese periodo de tiempo se dedicaría a bailar break dance sobre raps ya hechos que provenían del vecino del norte, tanta fue la expectativa que este fenómeno social representaba que las televisoras importantes del país vieron una manera de aprovecharlo, ejemplo de ello es la llamada Copa Oro del rap, organizada por la cadena televisiva T.V. Azteca:

“...cuya gran final tuvo lugar en un foro mayor, un momento memorable en donde la perfección de estilos y técnicas fue el deleite de chicos y grandes. En esa gran final participó la primera generación de *VLP* (Viva La Paz), agrupación que se convertiría en uno de los pioneros serios del Hip Hop mexicano, de donde destacó MC Gogo Ras en su cuarta alineación, emblema de La Vieja Guardia.”¹⁰⁰

Fue entonces cuando, exponentes del rap mexicano comienzan a surgir por todo el país, con ideologías similares a las que dieron origen a esta música, pero con

⁹⁹ Véase más en Wiki Rap, 2017, en línea

¹⁰⁰ Para más información véase más en Wiki Rap, 2017.

re-significaciones contextuales muy evidentes, es decir encontramos en la historia que ha formado el rap en México exponentes adheridos a hacer raps similares a los estadounidenses, otros hablando de problemáticas sociales como violencia o drogadicción, mientras otros se mantuvieron con ideologías revolucionarias, contrastando la realidad histórica que vivían.

Ya plantada la semilla y en contra de todo lo que podría pensarse, la primera grabación de un rap realizada por un mexicano tiene registro en 1979, realizada por el comediante Memo Ríos. Si, el comediante Ríos empezó su carrera haciendo shows en el hotel “El Diplomático”, antes de presentarse por primera vez en *Siempre en Domingo*. Recibió una invitación de Raúl Velasco, que en ese entonces significaba, literalmente, la puerta a la fama, porque en 1979 grabó una versión en español de *Rapper’s Delight*, de *Sugarhill Gang*, el primer *hit* de rap en la historia de la música. El comediante, por visión, suerte u oportunismo, trajo a México el eco del éxito que puso el género en el mapa de la industria mundial.¹⁰¹

Esta versión de Memo Ríos, también conocido como MC Aplausos, se llamó “El cotorreo”, y el comediante reconoce que no fue su idea, sino de Elías Cervantes, director de Radio Variedades, donde Memo hacía *sketches* y daba los horóscopos, entre otras cosas. Él le mostró la canción y le propuso hacer un *cover*. Dos días después, ya la había escrito y grabado. Guardadas las proporciones, “El cotorreo” también fue un éxito, aunque tuvieron que pasar muchísimos años antes de que alguna disquera se interesara por el rap hecho en México.¹⁰²

¹⁰¹ Véase en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Caló)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico/>

¹⁰² Véase en Véase en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Caló)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico/>



Figura 14.- Memo Ríos, “Mc Aplausos”, la imagen muestra al comediante recitando el primer rap mexicano, imagen tomada de memorios.com.mx, mayo 2018).

Fue en 1985 cuando comenzaron a surgir los primeros grupos de rap puramente mexicano, por ejemplo, *Sindicato del Terror*¹⁰³ grupo originario de Ecatepec, Estado de México fue sin duda el punto de partida del hiphop nacional y su primer sencillo *S.D.T* es probablemente la primera piedra sobre la que se alzaría el nuevo sonido: *música de mexicanos para mexicanos, música del barrio para el barrio*. Desde ese momento el rap en México se convertiría en una voz poderosa con letras reivindicativas, con referencias a las drogas, la corrupción, la pobreza y el racismo.¹⁰⁴



Figura 15.- Portada del disco “Real música rap”; del grupo Sindicato del terror, considerado el primer material de rap mexicano, lanzado en 1991. (Imagen tomada de <https://soundcloud.com/supadjq/la-casa-del-sindicato-del>, enero 2019).

¹⁰³ Este grupo se integró por los raperos conocidos como *Cuautli*, *Tekigua* y *Dj Toño*.

¹⁰⁴ Véase en Bueno, Pablo (2017), *Los nombres imprescindibles del rap en México*, Red Bull, online, disponible en <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

No tardó mucho para que las grandes empresas mediáticas quisieran experimentar con el rap, pues en la historia de este género en México existe un grupo que logró llegar a un público masivo, representando un fenómeno muy criticado por los sectores más puristas del hip-hop, pero que fue un auténtico bombazo, fue *Caló*, un quinteto de bailarines y cantantes, que a principios de los 90 pegó muy fuerte, con una mezcla de *house* y hip-hop que sí tuvo éxito en las grandes audiencias.¹⁰⁵

En 1996 se da a conocer *Control Machete* un grupo originario de Monterrey integrado por los raperos *Pato Machete*, *Fermín IV* y *Toy Hernández*, en un momento donde las multinacionales discográficas ignoraron el rap al principio propiciando que los raperos tuvieron que auto editarse, como fue el caso de Sindicato del Terror o recurrir al apoyo de los sellos nacionales. Por eso fue un auténtico bombazo cuando *Control Machete*, uno de los grupos de hip-hop míticos de México, lanzó su primer disco *Mucho barato* en 1996 de la mano de *PolyGram*, y que explica gran parte de su éxito. Aunque duró poco la alegría, pues el grupo anunció el final de su andadura en 1999, en plena euforia del movimiento hip-hop en México.¹⁰⁶



Figura 16.- Portada del disco Mucho Barato; álbum debut del grupo Control Machete, considerado el disco que abrió la puerta no solo para el rap mexicano, sino también para el rap latinoamericano (Imagen tomada de <https://ibero909.fm/blog/vintage909-a-20-anos-de-los-versos-transgresores-del-mucho-barato-de-control-machete>, enero 2019).

¹⁰⁵ Véase en Bueno, Pablo (2017), *Los nombres imprescindibles del rap en México*, Red Bull, online, disponible en <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

¹⁰⁶ Véase en Bueno, Pablo (2017), *Los nombres imprescindibles del rap en México*, Red Bull, online, disponible en <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

Sin duda alguna Control Machete puso a México en el mapa del hip-hop mundial, pues tocaban en horarios estelares de festivales de rock, cuando era algo con lo que los demás grupos ni soñaban. Control Machete y Cartel de Santa, otra de las bandas más importantes en esta historia, están asociados a la llamada avanzada regia, que en términos de público iba años adelante que el resto del rap nacional.¹⁰⁷

Entonces con la llegada del nuevo milenio “llegaron también productos que se convirtieron en leyenda; por ejemplo, el casete *Poniendo la G en el mapa* de *Caballeros del plan G*, una producción auto gestionada que vio la luz de forma totalmente independiente. *Caballeros* supuso un aire fresco del norte (Originarios de Gómez Palacio, Durango), pues crearon un sonido nuevo, que marcó distancias con el rap chicano, que estaba mucho más marcado por la influencia de Estados Unidos.”¹⁰⁸



Figura 17.- Caballeros Del Plan G, la imagen muestra al grupo en una de sus presentaciones en vivo. (Imagen tomada de redbull.com, mayo 2018).

Por otra parte, según Dávalos citado por Alejandra González (2018); había apenas un par de grupos de rap en la Ciudad de México: *Crimen Urbano* y *Cuarto de Tren*. Era un momento interesante, porque estaban

¹⁰⁷ Véase más en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Calo)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico>

¹⁰⁸ Para más información véase más en Bueno, Pablo (2017), *Los nombres imprescindibles del rap en México*, Red Bull, online, disponible en <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc>

haciendo un rap abierto, positivo, en el rollo de todos somos hermanos; pero grabaron cinco o seis canciones y desaparecieron.

La siguiente generación vino de la periferia de la CDMX, de lugares como Ciudad Neza y Aragón, que han sido muy importantes para el rap mexicano. *Sociedad Café* nació a principios de los noventa como *Brown Society* y rapeaban en inglés sobre pistas de *Cypress Hill*. Sus letras replicaban el discurso de los raperos gringos: la realidad de las calles, las pandillas, las drogas y no mucho más. Todo en un formato en el cual importaba más la forma que el fondo; el ingenio verbal, quebrar las palabras de formas sorprendentes y valerse de metáforas y referencias para construir juegos de palabras que no descubrían el hilo negro, pero que truenen cual pirotecnia. Así, prendieron a una generación de jóvenes que, quizá por primera vez, sintió que la música hablaba de ellos y que podía escribir versos, hubieran o no puesto atención en la escuela. Por supuesto, todo se grababa en casetes reciclados que pasaban de mano en mano, en fiestas que, vistas desde fuera, eran descritas como encuentros de vagos. Eso en la escena *underground*.

Ya para la segunda mitad de los años noventa el *hiphop* logra consolidarse como una escena en México, logrando sacar a grupos y exponentes de rap que logran colocar al país en la vista mundial en cuanto a este género musical, en la ciudad de México el grupo conocido como La Vieja Guardia, integrado por los raperos “*Petate Funky, Kartel Aztlán, Dr. Zupreeme y MC Luka*”¹⁰⁹ se convirtió en 1997 en la primera banda en maquilar su propio CD y poco después surgió el festival Sonidos del *MexSide*, en el que todos los raperos de México se reunieron por primera vez para descubrir que eran muchos más de los que creían y confirmar que ya había una escena.¹¹⁰

¹⁰⁹ Mejor conocido como El Cholo de la Condesa, ha sido un exponte con gran soporte para el rap mexicano.

¹¹⁰ Véase más en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Calo)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico>



Figura18.- Portada del disco “Vieja Guardia Vol. 1”; del grupo La Vieja Guardia, el cual se produjo de manera autónoma en la Ciudad de México (Imagen tomada de <http://programas-utilez.blogspot.com/2012/11/la-vieja-guardia-vol-1-disco.html>.enero 2019).

En el año 2000 surge un proyecto que involucraba raperos de todo el país que tenía como mente maestra a el periodista Ricardo Bravo, quien lanzó una compilación en CD que se llamó *Rapza*: lo mejor del rap subterráneo. La serie de 10 discos llegó a venderse en *Mixup* y eso significó un gran logro para el género. La calidad de lo que reunió *Rapza* era muy desigual: la mayoría era crudo, directo y sin mucha sofisticación, pero para los MC que entraron en la selección fue algo muy importante.¹¹¹



Figura 19.- “Rapza”; algunas de las portadas de los discos recopilación de rap mexicano, (Imagen tomada de <https://open.spotify.com>, enero 2019).

¹¹¹ Véase más en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Calo)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico>

En la Ciudad de México, en la siguiente generación, que hoy tiene treinta y tantos, ya había raperos de Coapa, Xochimilco y otras zonas que anteriormente no se habían involucrado en el movimiento, raperos como *Boca floja*, *Akil Ammar*, *Zaque* y *Sonido Líquido*, y *Ximbo*, MC de *Magisterio* y pionera de las mujeres en el rap capitalino, compusieron letras más cargadas de denuncia social y crítica política. Antes de ellos, sin internet, aprender a hacer y grabar rap era un proceso muy lento, basado en el ensayo y error. Los raperos post-YouTube¹¹² trabajan de una forma completamente distinta, en ese nuevo contexto, en que las redes sociales ya conectaban la escena, aparecieron las batallas de *freestyle*¹¹³, duelos de improvisación donde MC de todo el país se enfrentan uno a uno con rimas descarnadas.¹¹⁴

Esta dinámica de competencia se conoce como la batalla de los gallos de Red Bull¹¹⁵. Llegó a México en 2006 y tiene un público de millones, desde la Patagonia hasta San Sebastián, en España. Cada país que participa hace eliminatorias para elegir a su representante para la final internacional. En 2006, el campeón nacional fue *T-Killa*, de Tláhuac; en 2007, *Eptos Uno*, de Ciudad Obregón, y en 2008, *Hadrian* de Azcapotzalco, primer mexicano en ganar la final internacional.¹¹⁶



Figura 20.- Batalla de Gallos; muestra de la competencia organizada por Red Bull en México, actualmente una de las más grandes plataformas mundiales de habla hispana para el freestyle y el rap (Imagen tomada de <https://www.facebook.com/RedBullGallos>, enero 2019).

¹¹² En plataformas como *YouTube*, los exponentes del momento daban a conocer su trabajo logrando llegar a diversas partes del mundo.

¹¹³ El objetivo es estudiar al rival, ver todos sus videos, escuchar todas sus canciones y acumular la información necesaria para destruirlo líricamente sobre el escenario.

¹¹⁴ Véase más en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Calo)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico>

¹¹⁵ Véase más en González, Alejandra Romo (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Calo)*, Local. Mx, online, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico>

El *hiphop* logró en casi treinta años impregnarse en la sociedad mexicana, siendo los jóvenes de cualquier latitud, origen, tiempo o espacio capaces de tener contacto con esta música, logrando ser reconocida en diferentes niveles sociales, apreciándose el talento que muestra una letra, o cuenta historias, los foros culturales, las disqueras, productores han puesto el ojo en el rap mexicano que día a día crece.

Teniendo en cuenta, la industria cultural que actualmente representa el rap y los elementos que éste ha aportado al país, es momento de hablar sobre una importante aportación que México está realizando no sólo al rap sino también al *hiphop* como movimiento, algo que tal vez escapa al ojo del rap mexicano, y es la utilización de la música, del rap por aquellos sectores sociales jóvenes originarios del país.

2.10. La mexicanización del rap.

México es un país en donde la diversidad cultural forma parte de la vida cotidiana de la y las sociedades que integran a la nación, es un país poseedor de una extensa e importante población originaria para la cual es de vital importancia su identidad, su lengua y sus prácticas culturales, pero que no está exenta del contacto con otros círculos sociales y sus prácticas y por ende de una apropiación de ciertas características más aun cuando coexisten en tiempos de globalización, el hiphop y sus prácticas no están alejados de esta realidad, pues en la última década se ha vislumbrado una importante apropiación y re significación por parte de los sectores jóvenes de las poblaciones originarias o étnicas del país, y el “rap en lenguas indígenas” es un ejemplo de esta mezcla cultural.

Rápidamente, se entiende como población indígena o grupo étnico como ser originarios de un lugar, es decir, es aquel grupo originario de un lugar, el cual mantiene una identidad que prevalece pese al contacto con culturas distintas y arraigo al lugar que pertenecen.

Al ser un grupo originario con raíces culturales propias históricamente se les ha otorgado el adjetivo de *indígenas*, esto al ser como lo he descrito originarios, este término “es empleado oficialmente en las leyes e instituciones de nuestro país

porque no tiene la carga despectiva que se asocia al término indio” (Navarrete, 2008: 8).

En México por ejemplo cuando escuchamos estos términos los “concebimos como una minoría que se distingue con claridad de los mestizos¹¹⁷, quienes supuestamente construyen la mayoría de los mexicanos (...) siendo que en este país no existe una mayoría mestiza y una minoría indígena, sino muchos grupos con culturas y formas de vida diferentes” (Navarrete, 2008: 8-9).

Según el Instituto Nacional de Los Pueblos Indígenas (INPI) más del 20% de la población mexicana se identifica con raíces indígenas, por su parte el INEGI argumenta que, “en México 7 millones 382 mil 785 personas de 3 años y más hablan alguna lengua indígena” (Cuentame.inegi.org.mx, 2019), contabilizando 72 lenguas hasta finales del 2015 a lo largo de todo el territorio mexicano, ejemplo de estas lenguas son las 21 que se muestran en la siguiente tabla:

**Lenguas indígenas en México
y hablantes (de 3 años y más) al 2015**

Lengua indígena	Total	Hombres	Mujeres
Akateko	2,837	1,434	1,403
Amuzgo	57,589	27,357	30,232
Aguacateco (Awakateko)	17	13	4
Ayapaneco	24	20	4
Chol (Chi'ol)	251,809	124,762	127,047
Chatino	51,612	23,619	27,993
Chichimeco jonaz	2,134	1,219	915
Chinanteco	138,741	65,273	73,468
Chocholteco	729	319	410
Chontal de Oaxaca	5064	2,603	2,461
Chontal de Tabasco	27666	14,147	13,519
Chontal insuficientemente especificado	1135	650	485
Chuj	2890	1,388	1,502
Corá	28718	14,287	14,431
Cucapá	278	129	149
Guicateco	13,318	6,170	7,148
Guarijío	2088	1,022	1,066
Huasteco	173,765	86,574	87,191
Huave	18,539	9,268	9,271
Huichol	52,483	26,029	26,454
Ixcateco	148	74	74

Figura 21- Porcentajes de hablantes de lenguas indígenas. - se muestran datos sobre los hablantes de las que para INEGI son las principales lenguas indígenas (Imagen tomada de INEGI.com, enero 2019).

¹¹⁷ Entendidos como diferentes a individuos pertenecientes a grupos originarios o étnicos.

Entonces, tras más de 20 años en que el hiphop se ha introducido y adaptado en la sociedad mexicana resulta comprensible admirar en esta última década, sus elementos adaptados dentro de estos sectores de población considerados étnicos u originarios, este proceso de adaptación cultural se ha presentado principalmente en el rap porque este se nutre de elementos lingüísticos y de cosmovisión del que lo escribe e interpreta, en este sentido sabemos que es muy extensa la riqueza de los pueblos originarios del país.

Entendiendo este proceso, surge la necesidad de plantear el por qué es hasta la mitad de esta década cuando surge una explosión en cuanto al rap en lenguas originarias en México.

Pues bien, como sabemos las comunidades originarias sea de la parte que sea del país, han tenido problemáticas sociales históricas teniendo la necesidad de mantener una resistencia cultural ante un mundo dominador e ignorante, se han exotizado sus prácticas culturales y formas de vidas, ante estas y otras situaciones que agravan la vida e identidad de estos grupos. El rapero Miguel Villegas, mejor conocido como *Una Isu* originario de Oaxaca y hablante de la lengua Mixteca, explica que al migrar a California y sentir la pérdida de su identidad por cuestiones discriminatorias y una adaptación cultural utiliza al hiphop como una forma de fortalecer esa misma identidad, pues el rap permite rescatar su lengua, no dejarla morir, además de comunicarse y promover la realidad que viven estos pueblos, pues según él las problemáticas que las comunidades originarias viven son similares (Trabajo de campo, 2018).



Figura 22.- Una Isu en vivo (imagen tomada de <https://www.facebook.com/pg/Una-Isu>, enero 2019).

Por otra parte, las barreras culturales cada vez son más delgadas, permitiendo esta mezcla, ejemplo de ello es un colectivo originario de la comunidad Júpere en Huatabampo, Sonora; quien combina los instrumentos tradicionales utilizados en sus ceremonias (guitarras, congas y bajo) con rimas en *Yoreme mayo* resignificando el rap a su modo, además lucir una indumentaria tradicional de la comunidad (Trabajo de campo, 2018).



Figura 22.- Matchuk Bemela mostrando algunos de sus instrumentos y de su vestimenta tradicional al grabar el video de la canción “*kapo Sewa* (El Júrepe, Huatabampo) imagen tomada de <https://www.facebook.com/pg/matchukbemela/photos>, enero 2019)

Raperos como *Pat Boy*, originario de Pino Suarez, Yucatán, se han posicionado en el radar de la escena mexicana del rap pues con trabajos auto gestionados ha llevado la lengua maya a diversas partes del país y Estados Unidos dando muestra de sus vivencias dentro de su comunidad, su entender de la realidad y su compromiso con su lengua (Trabajo de campo, 2018).

Desde el estado de Oaxaca, en Juchitán de Zaragoza, el colectivo *Badu Bazendu'* utiliza el español y el zapoteco para ofrecer una resistencia cultural, con un rap de protesta social al buscar que sea respetada su lengua y su comunidad, su canción “Sin maíz no hay país” es uno de los más reconocidos de este colectivo. Situación similar a la del colectivo *Ometéotl* originario de Tlalpa de Comonfort, Guerrero, que con una mezcla español-*nahuatl* forma parte de una corriente activista que denuncia a través de sus canciones los problemas que golpean a su comunidad, buscando una no discriminación a su lengua

materna, respeto a la tierra y una libertad de expresión, las producciones de estos colectivos son auto gestionadas o *underground*, circuito en donde se mueve su música (Trabajo de campo,2018).

Quizá uno de los raperos más prominentes que utiliza su lengua materna para expresarse en raps es Juan Santiago Téllez, mejor conocido como *Juan Sant* quien es originario de Puebla, pero vive en la Ciudad de México en donde ha logrado destacar por la calidad de sus trabajos y la utilización de la mezcla entre el español y el *totonaco-tepehua* no solo para denunciar las problemáticas de su comunidad de origen, sino también para mostrar la cosmovisión que lo acompaña día a día (Trabajo de campo, 2018).

Estos y muchos de los raperos que utilizan su lengua materna en el país han logrado mostrarse a una escena mexicana de rap gracias a sus presentaciones en eventos culturales, concursos organizados por instituciones gubernamentales y privadas, movimientos civiles, foros donde se tratan temas sobre comunidades originarias del país, gracias la movilización de sus trabajos físicos como discos y a las plataformas digitales en internet como *YouTube*, *Soundcloud*, *Bamdcam*, entre otros, mostrando que el rap ha podido ser resignificado y adaptado a sus parámetros culturales.

Actualmente proyectos como “Secretos de Sócrates¹¹⁸” ha abierto la puerta para que estos raperos puedan mostrarse aún más al panorama nacional e internacional del rap, permitiéndoles presentaciones de sus trabajos y competencias líricas ante otros raperos, es esta una de las maneras en las que hoy en día se puede apreciar del rap en lenguas originarias dentro de la escena del rap en México.

Sin lugar a duda el hiphop es un movimiento que ha traspasado las barreras culturales, desde los barrios más vulnerables del Bronx hasta las calles más peligrosas de México, ha sabido apropiarse de la mentalidad y de la vida de los ciudadanos, ese capítulo es una muestra de lo que ha representado el hiphop y en específico el rap en las últimas décadas, desde su nacimiento hasta su llegada a este país.

¹¹⁸ Es el nombre de una liga de batallas escritas a nivel nacional y latinoamericano, en donde se pueden apreciar distintas prácticas culturales de comunidades originarias latinoamericanas en competencia o conjunción con el rap.

Capítulo III.- “Dándole Vida a las Haches”.
Etnografía y Análisis Antropológico de *Ache’s de*
Vida.

3.1.- Toluca, como lugar de desarrollo del *hiphop*.

Es evidente que la ciudad de México ha representado y aun representa una arteria o nodo muy importante en donde la información circula y parte a otras partes del país, y las manifestaciones culturales que caracterizan al *hiphop* no han sido la excepción, tal vez por la cercanía geográfica, la transición económica y política o relaciones entre individuos que se han mantenido a lo largo de los años sean las razones de que este movimiento cultural haya incursionado en la Ciudad de Toluca, lo cierto es que el *hiphop* se ha adherido fuertemente en esta ciudad.

Actualmente Toluca se caracteriza por su infraestructura, por sus problemas sociales, por su modernización, por su interacción con puntos cercanos a ella, por su representación de oportunidades de mejoras en cuanto a la vida de los individuos y donde se desarrolló la historia de vida propuesta en este trabajo.

Inclinada a la cultura *hiphop*. Toluca es un lugar donde convergen integrantes de todos los puntos habitacionales, municipales o delegacionales que la conforman y rodean, quienes realizan actividades referentes a sus cuatro elementos, es un punto donde existen reuniones o eventos en pro del *hiphop*.

Sus calles, sus parques, sus centros de recreación social y cultural, sus instituciones educativas son focos donde se desenvuelven actividades que refieren al *hiphop*, es aquí en las calles de la ciudad de Toluca donde la llegada del movimiento impactó a los jóvenes que en esa época se desarrollaban en la ciudad, donde este contexto llevó al movimiento a adaptarse y modificarse, es en este lugar donde se desenvuelven actualmente *Ache's de Vida* y *Atascados Crew* colectivos que llevan su vida alrededor del *hiphop*, tomando el rap como su forma de expresión y de comunicación.

3.2.- Toluca “Sucia”.

La incursión del *hiphop* en la ciudad de Toluca está llena de ambigüedades y especulaciones, pues la información sobre el tema es dispersa y confusa, por un lado, algunos adeptos al movimiento consideran que la primera expresión que se visualizó durante la primer parte de los años noventa en las calles de la ciudad fue el graffiti, gracias a la llegada de películas, de revistas, y de la interacción con otros puntos de la república, donde ya era una realidad el movimiento,

mientras que otros individuos consideran que el rap fue el punto de partida para el *hiphop* en Toluca; con la llegada de discos y canciones en las radiodifusoras. Lo claro es que fue a principios de los años noventa cuando en la ciudad de Toluca comenzaron a apreciarse las manifestaciones que representan al *hiphop* principalmente *graffiti* ilegal que tomó la tarea de adornar las paredes de las principales calles de la ciudad y sus alrededores, además de la creación de espacios donde el *d´jin*, el *break dance* y por supuesto los raps comenzaron a tomar fuerza entre los jóvenes de esa época (Trabajo de campo, 2018).

Resultó un poco difícil ya que en esos años la información se transmitía de manera oral o por pocos medios de comunicación como la radio y la televisión, siendo a partir de estos últimos como comenzaron a escucharse canciones de rap y verse documentales sobre el tema, y por medio de la oralidad fue pasándose la información de lo que este movimiento cultural representa. En palabras de *Fernando Jaso Palma* mejor conocido como *Muro*, quien lleva más de 15 años dentro del *hiphop* toluqueño dice que:

“...los comienzos para el *hiphop* en la ciudad fueron turbulentos pues la información se encontraba dispersa, divagando entre revistas y discos¹¹⁹ que pasaban de mano en mano, documentales y programas de televisión de la época, canciones de rap en pocas estaciones de radio y películas que llegaban a nuestras manos” (Trabajo de campo, 2018).

Las calles de la ciudad presentaron el escenario perfecto para que el *hiphop* se adhiriera a los jóvenes con los que tuvo contacto en esa década, la curiosidad por conocer nuevas cosas e imitarlas propició la primera oleada de *mc´s*, *gasfiteros*, *b-boys* y *dj´s* toluqueños, provenientes de las colonias de la ciudad y municipios vecinos, quienes sembraron la semilla para que el *hiphop* perdurara en años futuros y se volviera uno de los movimientos culturales preferidos por los jóvenes en Toluca y sus alrededores.

Durante su incursión en la ciudad el *hiphop* no se despegó del estereotipo que lo relaciona con problemas sociales; violencia, pandillerismo o delincuencia, pero comenzó a tomar fuerza y presencia en la ciudad buscando espacios en los que los jóvenes adheridos pudieran llevar a cabo las prácticas culturales que lo caracterizan, por ejemplo, la búsqueda de información llevó a ubicar uno de los

¹¹⁹ Los cuales tenían su origen en la ciudad de México movilizándose a Toluca por medio de mismos jóvenes a quienes el *hiphop* había llamado su atención.

primeros o quizá el primer evento de *hiphop* toluqueño en el año de 1993, realizado en el espacio que actualmente se conoce:

“...el parque Luis Donaldo Colosio, en cual se realizaron actividades referentes a los cuatro elementos *del hiphop*; *graffiti*, *break dance*, *d’jin* y rap teniendo como idea central al grupo de rap *Gente Loca*, este evento fue uno de los que marcaron la pauta para la unificación de una escena toluqueña de *hiphop* donde se respiraba un aroma *underground* y se caracterizaba por el apoyo de los asistentes hacia quien pintaba, rapeaba o bailaba” (Trabajo de campo, 2018).

A lo largo del desarrollo de la historia del rap toluqueño ha existido una necesidad de espacios para llevar a cabo las actividades que refieren al *hiphop*, en un principio los parques y plazas públicas fueron los puntos de convergencia para las primeras generaciones, pero ante el ojo incrédulo de la sociedad por las prácticas que el *hiphop* representa se fueron buscando otro tipo de espacios; terrenos baldíos, casas, bares, entre otros, en donde se pudieran realizar el *graffiti*, *break*, *d’jin* y rap.



Figura 1- Flyers De Los Primeros Eventos En La Ciudad de Toluca (Almazán, 15/05/2018).

3.3.- Espacios históricos del rap en Toluca.

Los eventos de *hiphop* realizados en la ciudad y sus alrededores durante los años 90s tienen una importancia muy grande pues lograron una unificación entre los adeptos del movimiento, con la falta de herramientas como las redes sociales, el contacto era directo entre los jóvenes, interactuando en las calles y en estos eventos.

Podían visualizarse la interacción de estos jóvenes de manera clandestina o privada y de manera pública, por ejemplo, de manera clandestina se internaban en lugares como casas o edificios abandonados, acompañados por bocinas, ecualizadores y micrófonos, para realizar actividades referentes al *hiphop* o rentar lugares en los cuales se llevaban a cabo estas prácticas, pasando la información de persona a persona e imprimiendo *flyers*¹²⁰ los cuales pegaban en puntos céntricos de la ciudad para lograr obtener la mayor atención y con ello una mayor asistencia (Trabajo de campo, 2018).

Públicamente los adeptos al *hiphop* se reunían en lugares públicos como parques o plazas para realizar actividades referentes al *hiphop*, por ejemplo la plaza González Arratia, ubicada en el centro de la ciudad, era el punto de reunión importante los días miércoles y viernes para que algunos individuos bailaran *break dance* y otros improvisarán o rapearán, conociéndose directamente en las calles, interactuando, creando lazos de amistad o rivalidades en la práctica de alguno de estos elementos (Trabajo de campo, 2018).

Esta necesidad llevó a la adopción de un espacio particular en el cual el ser *hiphop* no era nada del otro mundo, el lugar es recordado como *El Antiguo Escaparate*; un espacio primeramente ubicado en una casa a un costado del estadio Nemesio Diez en la esquina de las calles Aurelio Venegas y Constituyentes en donde cada fin de semana o cuando se les permitía se llevaban a cabo eventos donde se podía pintar *graffiti* en su patio y la gente que asistía acompañados de bebidas, podían exponer sus raps, escuchar y bailar *break dance* (Trabajo de campo, 2018).

¹²⁰ Nombre que se le da a la propaganda de un evento a realizar en el cual por lo regular incluye información como fecha y lugar del evento, actividades a realizar, horarios, precios y participantes.



Figura 2.- El “Antiguo Escaparate”, ubicado en un domicilio actualmente abandonado (Almazán, 15/09/2018).

Posteriormente *El Antiguo Escaparate* cambia su lugar a la calle Valentín Gómez Farías, entre Paseo Fidel Velázquez y Manuel Sandoval Vallarta a un costado de la Plaza Pericoapa. Por casi seis o siete años este lugar fue el punto de reunión para los jóvenes raperos que buscaban obtener un lugar entre la escena no solo del rap sino de *hiphop* toluqueño, por ejemplo, la generación de raperos toluqueños que abarca del 2005 hasta el 2011 (aproximadamente) disfrutó del escaparate donde se llevaron a cabo eventos, batallas de rap y *shows* que se guardan en las memorias de aquellos individuos que participaron y asistieron al Antiguo Escaparate (Trabajo de campo, 2018).

Desde el cierre del *Antiguo Escaparate* y hasta la fecha no ha existido un lugar que reúna a muchos raperos como lo hizo este bar, haciéndolo importante para la historia del rap toluqueño.

3.4.- Grupos pioneros de rap Toluqueño.

Sin lugar a duda desde su llegada a la ciudad, el rap se ha expandido en distintos estratos sociales, representando una práctica común de visualizar pero que pocos han desarrollado a tal manera de ser considerados referentes, quizá por la dificultad, constancia o inversión que implica el hacerlo o por cualquier otra

variante, pero lo cierto es que existió una camada de *mc's* o raperos que cimentaron el camino del rap en Toluca, algunos de ellos retirados hoy en día de la práctica otros aún activos, pero que aportaron algo para que el rap se cimentara y perdurara.

Dentro de la información recabada para esta investigación la mayoría de los entrevistados pese a que pertenecen al círculo del rap toluqueño, desconocen a algunos de sus predecesores o difieren en temporalidad para ubicar *mc's* o grupos que se reconocen como pioneros del rap en la ciudad, pero el rastreo condujo a esta investigación a la siguiente información.

Ciertamente no se tienen recuerdos o conocimientos exactos de quién fue el primer rapero de la ciudad, pues algunos de los primeros individuos que en su juventud se relacionaron con el *hiphop* y el rap en la década de los 90s asumen hoy en día otros roles sociales que distan del *hiphop*, pero a inicios de los años noventa (1992-1993) se reconoce al rapero conocido como *Pinocho*¹²¹ y a su grupo *RX3* como uno de los primeros en hacer rap y presentarse en foros y eventos para exponer su trabajo (Trabajo de campo, 2018).

Posteriormente a mediados de los noventa (1994-1997) salen a las calles grupos que aún son recordados por la manera en la que hacían rap y por llevar no solo sus raps sino también el nombre de Toluca a otras latitudes del país, hablando de *hiphop*, apoyados de los pocos recursos con los que contaban en ese tiempo aparecen grupos como *Arsenal 04*, *Artilleros de Zapata*, *Zona doble H* e *Imperio del verso*, entre los más reconocidos (Trabajo de campo, 2018).

Haciendo un paréntesis en el grupo Imperio del verso el cual se conformó por raperos como *Ecir*, *Ceak 720* y los hermanos *Press* y *Perro*, tuvo una fuerte proyección fuera de la ciudad y del Estado de México, pues *Ecir* y *Ceak* tienen hasta la fecha interacción con la Ciudad de México lo que les abrió la puerta para presentarse en foros fuera de la ciudad, además de haber logrado colaborar con raperos reconocidos a nivel nacional, ejemplo de esto es la canción *Cotorreo Etílico* de su disco titulado *Lucha en folios*; en la cual participan raperos como *Manos sucias* de Guadalajara y *Sekreto* de Gómez Palacio, por estas acciones es que *Imperio del Verso* a finales de los años noventa y principios del dos mil

¹²¹ Actualmente, este rapero sigue activo dentro de la escena del rap toluqueño ofreciendo raps en diferentes eventos y redes sociales.

mantuvieron un apogeo importante en la escena del rap toluqueño (Trabajo de campo, 2018).



Figura 3.- Lucha En Folios- Portada y contraportada del disco de Imperio del Verso (Almazán, 12/05/2018).

Ya para el final de los noventa (1997-2000) comienza a hablarse de grupos como *PVC* y *Residentes del hip-hop* quienes comienzan a trabajar en discos y presentarse en eventos donde exponían sus raps de tal manera que los catapultó al gusto del *underground* toluqueño poniéndolos en una posición privilegiada que pocos han logrado tener, por ejemplo *Residentes* fue un grupo que se mantuvo activo hasta por el año 2015, siendo uno de los más representativos del rap toluqueño presentándose en estados vecinos para exponer sus raps crearon de manera autónoma discos como; *Lenguaje condenado* en el 2007, *Piezas forjadas* en el 2009 y *vida en juego* en el 2012 (Trabajo de campo, 2018).



Figura 4.- Residentes Del Hiphop y su disco en físico (imagen tomada de https://www.facebook.com/residenteshh/media_set?set=a.354999325775&type=3, noviembre 2018).

La llegada del nuevo milenio trajo consigo una brecha de por lo menos cuatro años en la que se mantenía viva la escena del rap pero en la que se desconocen raperos o grupos nuevos que hayan salido a las calles de la ciudad¹²², a excepción del grupo *SDH* conformado por los raperos *Yoshi* y *Tosko* que en el 2003 comienzan a figurar en la escena toluqueña del rap. A partir de ese año este grupo adoptó la tarea de apoyar a grupos y raperos nacientes, pues eran invitados al domicilio de *Yoshi* en donde tenían herramientas para poder grabar canciones. Actualmente el grupo se encuentra activo, apoyando a raperos de la ciudad desde *Mi Eskina Records* estudio de grabación profesional ubicado en el domicilio de *Tosko* a las afueras de la ciudad (Trabajo de campo, 2019).

¹²² Lo que quiero decir con esto, es que no se logró rastrear nombres de raperos y grupos que en ese periodo de tiempo surgieran ya que los entrevistados no los recuerdan porque pertenecen a generaciones posteriores.



Figura 5.- SDH en vivo en un evento en la ciudad de Toluca (Almazán, 15/05/2019).

Al término de la brecha mencionada, entre los años 2005 y 2013 surgen los grupos y raperos con más fuerza y presencia dentro y fuera de la escena del rap toluqueño, nuevos jóvenes quienes quedaron atrapados en las manos del *hiphop* asumiendo la práctica del rapeo de una manera un tanto distinta a los grupos antecesores, ya que comienzan a realizarse eventos donde la presentación de estos grupos muestra más preparación y constancia. La interacción entre ellos aumenta y la música que se grababa comenzó a tener una mejor calidad de audio y su distribución se realiza por medio de plataformas en internet como *YouTube* y el ya obsoleto *MySpace* (Trabajo de campo, 2018).

Mientras se acortaba la vida de algunos grupos y se mantenían vigentes algunos otros, comenzaron a escucharse nombres como el de *HBco*¹²³ (*Ache Vicio*) conformado por los raperos *Komick* y *JF* (2007), además de *Agilidad verbal*, *Sector 73*, *Verso libre*, *Indigente clan*, *Chirgas Vidas*, *Descendientes de la lírica*, *Adicción doble h*, entre otros, quienes ocuparon un lugar muy particular trayendo con sus raps una visión profunda de sus personalidades y su entender cotidiano de la realidad social, siendo la pauta para que más raperos oriundos de la ciudad y sus alrededores comenzaran a lucir en los años siguientes (Trabajo de campo, 2018).

¹²³ Este grupo originario de Tlacotepec, es reconocido porque reflejaba por completo el significado de *Crew*, pues en sus filas no solamente existía el rap, sino que también contaba con jóvenes que bailaban break, pintaban grafiti y trabajaban el d'jin

Ya en el 2008¹²⁴ el rap era una realidad establecida en la ciudad, surgen grupos como *La Cru Canija* el cual es considerado un grupo mítico de la ciudad principalmente por el contenido de sus canciones y por la cantidad de raperos que albergó en sus filas, como *Traeck*, *Draeck*, *Razo*, *Drackman*, *Stomp*, *Pista*, *Ninfa*, *Koens Haser*, *Cabho*, *Dafick*, *Yotuél*, *Nehus*, entre otros, además del rapero conocido como *Dunyck*, quien ha resaltado hasta la fecha por la música que crea y por ser uno de los principales representantes de las batallas de *freestyle* reconocido dentro y fuera de la escena toluqueña del rap por su competitividad (Trabajo de campo, 2018).



Figura 6.- La Cru Canija, en un evento en el año 2010, (imagen tomada de <https://myspace.com/mcdunyck/photos>, noviembre 2018).

Otros nombres que deben ser mencionados son los de los grupos *Código triple H*, *Modus operandi*, *LMB* (*Los más buscados*) integrado por los raperos *Galdámez*, *DMD* y *Mc Press*, *Zid Imperio* del cual posteriormente se desprende el grupo *Bruh Thal Klan* integrado por *Rickze* y *24/7*, *Sixti nine*, *Thunderclaps* *Hamen*, *Expresión suprema*, raperos como los hermanos *Arieck* y *Rasick*, *Yunman*, *JC* (*Joint Cold*), *Raseck* y su grupo *Esa Crew*, *Mc Grande*, *Zonido*

¹²⁴ Este año es importante ya que con la llegada de *Red Bull* Batalla de los gallos al país marca la pauta para que comience a existir la competencia en *freestyle* en la que muchos de los raperos toluqueños se involucraron a partir de este año.

Kronico, *Resok*, entre otros, quienes aportaron con su trabajo para mantener, fortalecer y extender la vida del rap en Toluca (Trabajo de campo, 2018).

A la llegada del 2010 la exigencia de espacios donde llevar a cabo la práctica de los elementos del *hiphop* era muy grande, se puede decir que al final de semana los jóvenes se preparaban para dejar a un lado sus actividades cotidianas con el fin de asistir a algún evento en donde pudieran admirar o realizar *graffiti*, bailar *break dance* o rapear, a esta necesidad se le suma la de raperos nacientes con las ganas de apropiarse del reconocimiento y gusto de la escena por los raps que hacían.

Estas necesidades han llevado a la elaboración de eventos cada fin de semana en distintos puntos de la ciudad o municipios aledaños. Ha sido tal la constancia que se han podido visualizar eventos en lugares privados como en espacios públicos cada sábado y domingo¹²⁵, y algunos de los nuevos nombres que sonaban en las calles, que asistían y asisten a estos espacios a partir de ese año hasta el 2015 o 2016 van desde *EKR Crew*¹²⁶ (2010 o 2011) compuesta por raperos como *Draeck Santana*, *Razo*, *Drackblack lion*, *Kacho*, otros grupos como *Street Culture* (2012), *Tres Secretos*, *Hachez Kruzadas*, *Deadly As*, *Lado A*, raperos como, *Kiker*, *Kopels Leizar*, *Track Pedraza*, entre algunos (Trabajo de campo, 2018).

A partir del 2016 se puede hablar de nuevas generaciones de raperos quienes han utilizado el rap como herramienta de expresión, nombres como *Gramex*, *Canavic killas*, *90 Joints*, los mismos *Atascados Crew* y *Ache's de Vida*, entre otros, han sido nuevos nombres que ha lucido en la escena toluqueña aportando música y presentaciones que han fortalecido la imagen del rap toluqueño (Trabajo de campo, 2018).

Actualmente y desde hace un par de años ha crecido dentro de la ciudad el gusto por el *freestyle*, competencia que ha traído una oleada de jóvenes que practican esta modalidad de competencia en lugares públicos, pero que han mantenido un tanto cerrado su círculo ante la escena de rap, es decir, se puede ver una

¹²⁵ Es muy raro que esta constancia se vea interrumpida, ya que, es normal que los raperos puedan asistir a estos espacios los fines de semana al finalizar sus actividades cotidianas.

¹²⁶ Este grupo al igual que HBco mantienen hasta la fecha integrantes en sus filas que practican no solo un elemento del hiphop, sino que pintan, bailan, y crean ritmos.

interacción entre raperos y *freestylers*¹²⁷, incluso hay quienes han mantenido una interacción directa entre *freestyle-rap* pues crean sus canciones, mantienen una relación con otros raperos de la ciudad, presentan sus raps y gustan por competir en batallas, pero por increíble que parezca es como si dos mundos coexistieran dentro del rap toluqueño pues se pueden apreciar eventos inclinados únicamente al rap y eventos diferentes que refieren a batallas de *freestyle*. Razones para esto existen muchas, el recelo por mantener pura la esencia del rap, la desconfianza por parte de ambos círculos, el gusto, apoyo, entre otros, sea cual sea es un fenómeno que se ha visualizado desde hace ya un par de años (Trabajo de campo, 2018).



Figura 7.- Batalla De Freestyle, en la alameda central de Toluca (Almazán, 02/03/2019).

Algunos de los *freestylers* más constantes son; los ya mencionados *Dunyck* y *Zonido Kronico*, otros como *Sleit*, *Hunder*, *Franck Sara*, *Zho Hak*, *Nova*, *Nexo*, *Gena*, *Tony*, *Dextro*, *Marin*, *MK*, *Koda*, *Dubes*¹²⁸, por mencionar a algunos, y muchos más que han salido a las calles debido a que esta modalidad de competencia dentro del rap se ha convertido en una tendencia gracias a los medios masivos de comunicación, hoy en día no es raro caminar por las

¹²⁷ Nombre con el que se ha identificado a quien gusta por la competencia lírica (batallas de freestyle).

¹²⁸ Estos nombres son de algunos *freestylers* que han sido constantes durante los últimos dos años, creando con ello una constante competencia entre sí.

principales calles de Toluca y apreciar en plazas o parques esta modalidad de competencia (Trabajo de campo, 2019).

Sin duda grupos han ido, grupos han llegado, han nacido, han desaparecido, raperos han abierto camino, dejando su nombre entre canciones y presentaciones, han crecido personal y profesionalmente, y más importante aún, fueron, son y serán los arquitectos que cimentaron las bases para la creación de una escena de rap en la ciudad de Toluca. Las menciones que se hacen en este trabajo son porque han hecho y siguen haciendo importantes aportaciones para llevar el rap creado en la ciudad a otras latitudes.

3.6.- Competencia.

Desde hace mucho tiempo, podría decirse que desde siempre, el rap ha implicado una interminable competencia que va de la creación de música hasta la competencia cara a cara y rimas contra rimas, en este plano la ciudad de Toluca no ha sido la excepción para apreciar estos momentos de competitividad entre raperos, que van desde simples canciones hasta lo que se conoce como *Disstrack*¹²⁹ o *Beff*¹³⁰, batallas tanto de *freestyle* como escritas.

Dentro de la escena toluqueña de rap se han presentado *Disstracks* que han marcado el andar del rap. Por ejemplo el *Disstrack* más recordado es en el que participaron los grupos *Cru Canija* y *Zid Imperio* a mediados del 2010; otros recordados por lo directos y duros que fueron son los del rapero *Dunyck* en contra del rapero *Komik* y otro en contra del grupo *Adictos Verbales*, además de uno realizado por el rapero *Kanival* en contra de muchos raperos de la ciudad, el del rapero *Dafick* en contra del rapero *Lion* y el del rapero *Yunman* en contra del rapero *Drackblack Lion*, entre los más recordados (Trabajo de campo, 2018). En pocas ocasiones estos *Disstracks* han rebasado lo musical, pues algunos de los raperos algunas veces involucrados han solucionado sus problemas o los han olvidado interactuando en eventos.

Por otro lado, las batallas siempre han estado presentes en el rap toluqueño, obteniendo una mayor fuerza y presencia durante los años 2007 y 2008, pues

¹²⁹ Es una canción en la cual un rapero “le tira” a otro u otros con el fin de demostrar sus habilidades y disgustos hacia su persona.

¹³⁰ Similar al *disstrack* diferencia de que las situaciones y disputas se vuelven más violentas llegando al contacto físico sin resolver problemas en muchas ocasiones.

casi todos los raperos que conformaron esa oleada participaron de forma activa en batallas de *freestyle* o como se conocen hasta la fecha *batallas de gallos*. Actualmente, a partir del 2015 vuelven a tomar una fuerza aún más grande de la que ya habían gozado. Pero ¿en qué consisten las batallas de *freestyle*?

Básicamente el *freestyle* se enfoca en la capacidad de los individuos para improvisar frases y rimas en “el momento” a partir de la proximidad de lo material e inmaterial que le rodea además de sus conocimientos, todo esto se produce de forma natural sin previa preparación de las rimas, una batalla se basa en la competencia de dos o más *freestylers*, uno a uno, dos a dos o como se presente la situación; regularmente las dinámicas son repetitivas en cada participación que va desde dos a tres *rounds* o espacios en los que cada participante desarrolla su improvisación atacando verbalmente a su oponente. Lo importante o lo que vuelve ganador a uno de los participantes según el rapero conocido como *Leizar* son:

“... la forma de fluir y desarrollar la improvisación, el *punch line* que son los remates de cada rima que genera un impacto en el rival y en quien les escucha, el ingenio para volver del vocabulario su arma, en muchas ocasiones el palabreo que utilicen para acomodar sus frases y los *skills* (habilidades) que se tengan a lo largo de la batalla” (Trabajo de campo, 2018).

Actualmente se ha hecho tendencia en la ciudad esta modalidad de competencia dentro del rap, a tal grado que algunos de los *freestylers* consideran como un deporte mental el batallar de esta manera, logrando obtener un reconocimiento dentro del círculo que compone el *freestyle* toluqueño, esto ha llevado a la creación y apropiación de espacios principalmente públicos donde se aprecian jóvenes batallando.



Figura 8.- Cara A Cara, el previo a una batalla de freestyle en la liga Materia Gris, donde los dos participantes se encaran (Almazán, 02/03/2019).

Esto representa una realidad que un sector de la escena toluqueña de rap no asimila y acepta, pues la primera generación que practicó esta competencia hoy en día está enfocada en la creación musical de rap y en la difusión de sus creaciones, mientras que la actual generación que lo practica está preocupada únicamente por conseguir reconocimientos y enfocarse en la práctica de batallas de *freestyle* (Trabajo de campo, 2018).

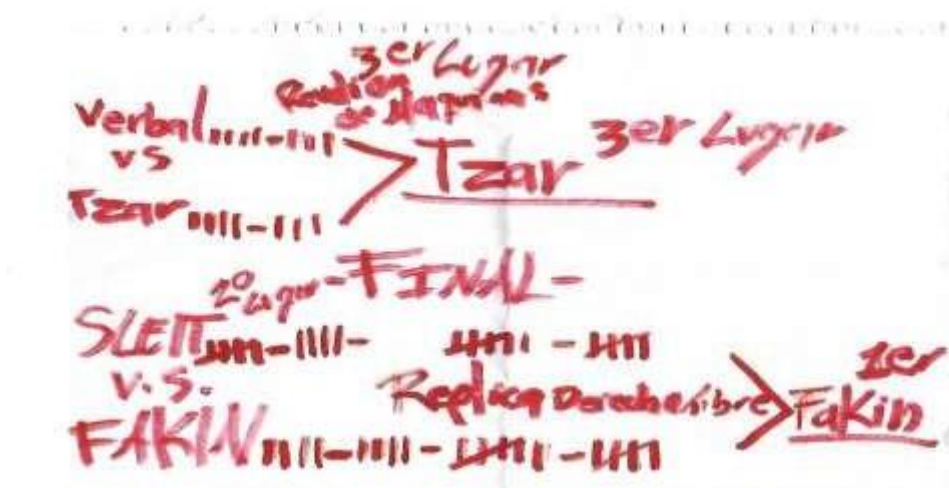


Figura 9.- Primeros Lugares En Un Torneo De Batallas De Freestyle, se aprecia la manera en la que se califica la participación por parte de los jueces invitados (normalmente son raperos conocedores de las batallas o que también participan en ellas) dentro de las batallas, cada línea frente o debajo del nombre se refiere al número de *punch lines* expuestos por el participante en cada ronda, quien tiene el mayor número es el ganador según los jueces (Almazán, 17/03/2018).

Por su parte otra modalidad de batallas son las conocidas como “escritas” las cuales comenzaron a tomar popularidad en la ciudad aproximadamente a partir del 2014, a diferencia de las batallas de *freestyle* en estas puede participar cualquier individuo ya que se basan en la preparación anticipada de dos o tres *rounds* (regularmente) con la finalidad de atacar al rival con cualquier medio verbal.

Esta modalidad ha tomado popularidad dentro de la escena toluqueña por la exigencia y creatividad que implica desarrollarla, pues la preparación previa permite que los competidores ofrezcan un espectáculo de mayor calidad a una audiencia que gusta de apreciar enfrentamientos verbales. Estos ejemplos representan algunas de las maneras en las que el rap se vuelve una competencia en la ciudad de Toluca.



Figura 10.- Batalla Escrita, Dunnyck y Franck Sara participando en la liga de batallas escritas *Bolie Street*, la cual se llevó a cabo sin público grabando la batalla para posteriormente subirla a la plataforma *YouTube* (Almazán, 01/07/2018).

3.7.- Ropa ancha para un alma ancha.

Históricamente la indumentaria o vestimenta ha sido una de las principales maneras de identificación dentro y fuera de los colectivos que realizan alguna actividad referente al *hiphop*, por ejemplo, en la ciudad de Toluca ha sido muy fácil de identificar a raperos o *mc's* por lo que portan ya que siempre ha sido muy rara la ropa ancha: ropa cholera, los conjuntos que son la combinación de pantalones anchos y sudaderas anchas del mismo color, dentro de la sociedad toluqueña.

En otras palabras, para reconocer a un rapero a primera vista siempre ha sido por la ropa ancha que usa; pantalón ancho o aguado, playeras largas, sudaderas

anchas, tenis, gorras de visera plana, cadenas y el corte de cabello (pelón), esto en un principio por la imitación que se hacía los raperos que figuraban en el plano nacional o por la idealización que provenía de los medios de comunicación, discos y revistas (Trabajo de campo, 2018).

Algunas de las marcas de ropa que se han portado por los raperos de la ciudad son: *South Pole*, *Rocca Guers*, *Ecko*, *Nike (tenis)*, *Dickies*, entre las más comunes, pero también ha existido individuos que han vestido de manera común; un pantalón normal, tenis normales, playeras y camisas normales y cortes de cabello comunes, como cualquier otro miembro de la sociedad pero que han participado de manera muy activa en la escena del rap toluqueño (Trabajo de campo, 2018).

3.8.- Eventos de rap.

Actualmente los eventos organizados en distintos puntos de la ciudad tienen una gran importancia para la convergencia de raperos de distintas generaciones, estos son organizados con la idea principal de difundir los raps y de reunir a los jóvenes y no tan jóvenes afines al movimiento pues, no solo asisten raperos quienes exponen su música sino también un público que gusta de admirar esta expresión.

Los puntos donde se realizan eventos son variados, por ejemplo, no han desaparecido los eventos organizados en lugares públicos¹³¹, el más reconocido en la ciudad actualmente es el parque Cuauhtémoc o Alameda Central de Toluca, además la Plaza González Arratia, entre los más reconocidos ya que también existen eventos organizados en explanadas de delegaciones, quioscos o terrenos baldíos o escuelas. Estos eventos normalmente presentan *freestylers* y raperos locales y se pueden catalogar como eventos *gratis* para una audiencia

¹³¹ Normalmente estos eventos se inclinan a batallas de *freestyle* donde las herramientas suelen ser únicamente bocinas para reproducir las pistas o *beats* sobre las cuales batallan, pero también existen eventos donde la idea central son *shows* y presentaciones de raperos esto Conlleva a una mayor gestión por parte de los organizadores como la obtención de permisos, renta de quipos de sonido, cuidado de los espacios, entre otros.

porque no existe algún pago para poder acceder al evento sino que también es visible para cualquier persona alrededor (Trabajo de campo, 2018).



Figura 11.- Evento Gratuito, realizado en la Alameda central de Toluca, sin ningún costo en donde el atractivo fueron batallas escritas y de freestyle (Almazán, 24/03/2018).

Por otra parte, existen eventos organizados en lugares privados como casas o terrenos de los organizadores, bares, salones, centros nocturnos, tiendas de ropa, entre otros, donde existe un costo cuando no se es un grupo o rapero invitado o público para poder acceder a él. En estos eventos se suele manejar inversiones económicas, donde también los raperos y grupos que se presentan llevan preparado un *show* para ofrecerlo a los asistentes y así se les reconozca, también suelen ser eventos en donde la atracción principal es un rapero o grupo reconocido a nivel nacional, en ocasiones internacional, que atrae a un público generando eventos considerados de *calidad* por parte de la escena toluqueña de rap (Trabajo de campo, 2018).



Figura 12.- Eptos En Toluca, se muestra la presentación del rapero Eptos en un evento realizado en un bar de la ciudad por *Black México Studios*, donde se cobró la entrada para apreciar los *shows*, la atracción principal fue la presentación de dicho rapero (Almazán, 10/03/2018).

Comúnmente los eventos son organizados por personas involucradas en la escena del *hiphop*, es decir, los mismos raperos, *freestylers* o quienes han tenido contacto con el movimiento, auto gestionan las organizaciones de estos eventos¹³² con fines de dar a conocer el rap creado en la ciudad, de convivencia o lucrativos, esto quiere decir que es muy rara o nula las ocasiones en que algún evento sea organizado por algún individuo externo al hiphop.

3.8.1.- ¿Qué se hace en los eventos?

Un evento de rap según algunos raperos como *Dunyck* implica una inversión de varios aspectos, para quien organiza; tiempo, dinero, materiales y sobre todo ganas de realizarlo. Y para el raperos que se presentará el tiempo de ensayo, dinero, sudor y esfuerzo al interpretar sus raps. Pero normalmente ¿qué se realiza en un evento de rap?, pues bien, en primera instancia:

Quien organiza un evento contacta semanas, hasta meses previos del evento a raperos de la ciudad invitándolos a presentarse en él, quien acepte aparecerá su nombre en el *flyer*¹³³ oficial, este se divulga por semanas entre la escena del rap por medio de redes sociales y por los mismos raperos (Trabajo de campo, 2018).

Posteriormente cuando llega el día del evento se pueden apreciar tres fases las cuales se conocen como:

- *Open Mic* o micro abierto: al iniciar el evento se da la oportunidad de que raperos que no están en *flyer* o fueron invitados presenten una o dos canciones a la audiencia, normalmente son raperos *nuevos* para la escena.
- *Shows* o presentaciones de los raperos en *flyer*: Los cuales abarcan el mayor tiempo del evento, los raperos invitados presentan sus raps a la audiencia.

¹³² No existe actualmente algún organismo público o privado que apoye la organización de eventos de rap en la ciudad de Toluca, incluso los permisos requeridos al ayuntamiento para realizarlos no suelen favorecerlos.

¹³³ es el medio por el cual se divulga la información del evento, es una imagen con los nombres de raperos y grupos que se presentaran, lugar del evento, precios, fechas, entre otras cosas.

- *El estelar*: marcando el final del evento, es cuando el rapero o grupo *estelar* ya sea de la ciudad, nacional o internacional presenta sus raps a la audiencia. (Trabajo de campo, 2018).

Un evento de batallas de *freestyle* no suele presentar estas etapas, ya que lo que importa en este tipo de eventos es la competencia generada por los participantes de manera improvisada, es decir que las rimas no pueden ser previamente ensayadas como un *show*, creando una incertidumbre entre los asistentes porque los resultados son volátiles.

3.8.2.- El lado nihilista de los eventos de rap.

Entre la interacción y convivencia que se genera dentro de los eventos de rap existe un fenómeno que se presenta de manera constante volviéndolo normal para la escena toluqueña pero que afecta la visión social de estos, generando violencia en algunos casos: el consumo de bebidas alcohólicas o de drogas estuvo presente durante la realización de esta investigación (trabajo de campo), ya fuera en espacios públicos o privados, el consumo de alcohol y de sustancias como marihuana y pvc siempre estuvo presente entre los asistentes (Trabajo de campo, 2018).

Esta situación pareciera no alarmar a algunos raperos y organizadores de eventos considerándolo parte del mismo en donde según ellos las personas asisten justamente a beber y drogarse, pero, existen también raperos preocupados por la situación optando por salir de los eventos cuando este fenómeno rebasa límites u organizadores que prohíben la entrada de sujetos con drogas a sus eventos, es lo que a groso modo se vive dentro de un evento de rap en la ciudad de Toluca.

3.9.- Etnografía de *Ache's de vida*.

3.9.1.- ¿Quiénes son *Ache's de Vida*?

Ache's de vida es un grupo de rap con aproximadamente dos años participando dentro del *hiphop* toluqueño, integrado por José Eduardo Sevilla Mendoza, conocido como *EDL* y por Anthon Sánchez Enríquez, conocido como *T-ache*, de 19 y 22 años, respectivamente. Por una parte, Eduardo es estudiante, se

encuentra terminando la preparatoria, actualmente vive con su madre en el fraccionamiento la Loma I, en el municipio de Almoloya de Juárez, justo a un lado del penal de Santiaguito. Su madre es la persona que hasta ahora lo ha apoyado en su camino dentro del *hiphop*. Por su parte, Anthon se encuentra estudiando la licenciatura en arte digital en la Facultad de Arte de la UAEMEX, vive con sus padres en el municipio de Zinacantepec, quienes en la actualidad también lo apoyan en su vida dentro del *hiphop* (Trabajo de campo.2018).

Cuando Anthon comenzó a inmiscuirse en el rap, empezó a darse a conocer con su mismo nombre como apodo, pero al pasar el tiempo y después de meditar bastante decidió colocarse el nombre de *T-ache* porque en primera instancia las letras T y H se encuentra en medio de las letras que forman su nombre de pila “**Anthon**” haciendo alusión a la pronunciación de dichas letras, además para Anthon la letra T hace alusión a *Techne* y por ende al arte y ache es por el honor, el honor al arte, dándole la identidad que siempre ha querido llevar, un honor al arte (Trabajo de campo, 2018).

En cuanto a Eduardo, su sobrenombre *EDL* surgió por querer hacer un *tag* en la pared, es su nombre Eduardo y una L de que hace alusión a “loco”, porque así la pasaba, en sus palabras “EDL ha sido como la otra cara de mí mismo, hay veces que como persona no tengo el valor a veces de decir unas cosas o de plantearme algo y es cuando entra la voz interior y esa es la locura que viene del nombre, y además esas letras eran como para pasar y quedar aplicado en las paredes, EDL es mc pero siempre estará dominado por la persona, Eduardo” (Trabajo de campo, 2018).



Figura 13.- *Ache's De Vida*, a la derecha se encuentra *T-ache* y a la izquierda a *EDL* (imagen retomada de https://www.facebook.com/pg/achesdevida/photos/?tab=album&album_id=1735195186767758&ref=page_internal, diciembre 2018).

Por un lado, *Anthon* lleva dentro del movimiento 5 años, antes de conocer a Eduardo estuvo saltando de grupo en grupo sin lograr identificarse y sentirse cómodo al trabajar con alguna persona, mientras que Eduardo lleva un par de años más inmiscuido en el hip-hop, pero sin haber pertenecido a algún grupo con anterioridad. Estos jóvenes se conocieron estudiando la preparatoria en la que en sus ratos libres improvisaban logrando identificarse y pensar en la creación de un colectivo, en ese periodo la unificación del grupo se vio reforzada por un accidente que involucró a Anthon, Eduardo lo acompañaba en su casa y fue ahí el punto de partida para el grupo (Trabajo de campo, 2018).

Mientras Anthon se auto-producía de manera casera una *mixtape* titulada *Osadía*, el 2016 fue testigo del nacimiento de este grupo, donde comenzaban a darle vida al hip-hop desde su perspectiva, pues el nombre *Ache's de vida* hace alusión a esta metáfora en la que *Ache's* es la alusión a la abreviatura de hip-hop (HH), es decir “tratan de rescatar su propia esencia como persona accionando a dar vida a las haches (HH) tanto como mantener la esencia de lo que es un escritor, dándose vida a ellos mismos” (Trabajo de campo, 2018).

3.9.2.- El *hiphop* llegó a sus vidas.

Para *Ache's de vida*, el hiphop es “una cultura completa, es cuatro elementos en conjunto que han sido fundamentales para que siga de pie, mientras que el rap es más que un género musical, es un elemento, es el trabajo que hace el mc al tratar de sobrevivir por ese elemento, es un soldado de la cultura que le da una voz” (Trabajo de campo, 2018).

Este movimiento cultural llegó a sus vidas cuando asistían a la escuela en un nivel básico, Anthon asistía a la secundaria en donde su primer contacto con el hiphop fue a partir del graffiti, por un tiempo se mantuvo adentrado en esta escena del graffiti y en los *stikers*, posteriormente conociendo los ritmos que caracterizan a los *beatmakers* y el *break dance*, con forme transcurría su vida escolar “veía bolitas de chavos que hacían freestyle o batallaban, además de que tiempo antes en su casa llegaba a poner canciones de rap sin saber que era, muy básicas pero que iban dejando huella en él, Poco a poco se fue metiendo en las batallas y en el *freestyle*, recibiendo el apoyo de compañeros o de quien estaban ahí haciendo las mismas cosas, manteniéndose desde entonces constante en este movimiento” (Trabajo de campo, 2018).

Mientras que Eduardo tuvo su primer contacto con el movimiento en dos instancias, la primera de ella dentro de su familia, pues dos de sus tíos paternos habían sido allegados al movimiento en su juventud, en donde uno hacía *graffiti* y el otro bailaba *break dance*. Lamentablemente para el uno de ellos, quien realizaba graffiti fallece, adquiriendo con esto un apego muy fuerte al graffiti, todo esto cuando vivía en Atlisco, Puebla, con su padre. La segunda instancia es cuando asistía a la primaria, pero no fue tan apegado a ser un rap escucha fijo, si no que al igual que su tío, entre sus compañeros existía el gusto por “bocetear” o hacer graffiti, eran muy chicos, pero utilizaban los plumones que tenían a su alcance para *tajear*, de ahí empezó a escuchar la música, en particular al rapero español Nach. Cuando regresó a Toluca con su madre ya traía consigo el hacer *freestyle*, el salir a *freestylear* sin batallar, haciéndolo por su parte y conociendo a personas que mantenían el mismo interés fue como empezó a meterse un poco más en el rap mexicano, de esta manera es como Eduardo comenzó a interactuar con el hiphop, en primera instancia con el graffiti y consecuentemente a escuchar rap y escribirlo” (Trabajo de campo, 2018).

3.9.3.- Afiliación por el rap.

Inspirados por las líricas de raperos mexicanos como *T-killla*, *Magisterio*, *El Pecador* y *Kinto Sol*, además de exponentes extranjeros como *Nach*, *Chojin*, *Violadores del Verso*, *Kase-O* y *Los Aldeanos*, *Ache's de vida* comenzó a desarrollar un criterio en cuanto al contenido de la música que querían componer, en sus palabras “estos raperos fueron como piezas clave para que decidiéramos estar aquí, y mientras los exponentes tengan alguna lírica que nos agrade podemos escucharlos por días, pues esos exponentes nos pueden aportar algo útil para nuestras vidas como mcs y personas” (Trabajo de campo, 2018).

Para *Ache's de vida* cada uno de los elementos del *hiphop* “lleva su disciplina, el rap fue lo que se les adhirió con más fuerza siendo en donde supieron tomarle la seriedad que requería para realizar lo que querían; dejar una huella, un conocimiento, la esencia de cada uno materializada en algo, pero a su vez los acompaña una mentalidad donde buscan considerarse completos, es decir, dominar un poco de los otros elementos conscientes de lo que cada uno implica” (Trabajo de campo, 2018).

3.9.4.- Razones para crear rap

Para este grupo, cada letra que escriben tiene una particularidad: ofrecer algo a quien los escucha, el inmortalizar sus pensamientos, entre algunos aspectos.

Pero ¿cuál es la razón que los mantiene en pie para escribir sus canciones? En sus palabras, lo que los lleva a escribir “a veces es una inconformidad, no necesariamente con el exterior sino a veces con uno mismo como persona, por querer expresar lo que sentimos, ese poder de enfocar lo que pensamos sacándolo de nosotros y exponerlo de alguna manera, además de hacerlo por un gusto indescriptible que hace sentirnos vivos” (Trabajo de campo, 2018), Estas son las principales razones del escribir raps para este grupo, ya que, sienten que al realizar esto logran dar a conocer al mundo “su forma de pensar (...) al momento de que escriben algo sea lo que sea es porque en ese momento lo sienten así, además de verlo como una forma de diario donde cuentan lo que está pasando a su alrededor, lo que les está pasando a ellos en ciertos momentos, en ciertas situaciones y más importante lo que se encuentran viviendo. Pueden abordar cualquier temática siempre y cuando hablen desde su perspectiva y sus vivencias” (Trabajo de campo, 2018).

Como se puede apreciar, para *Ache's de vida* es muy importante el contenido lírico de cada canción, es por ello que buscan escribir con mucho cuidado cada una de sus letras y a su vez mantienen un selecto grupo de raperos a quienes ellos escuchan, pues según ellos buscan que al desaparecer de este mundo “se quede su voz inmortalizada, se queden sus letras como un libro de un buen poeta, buscan una trascendencia, el lograr nunca morir para quien los pueda escuchar” (Trabajo de campo, 2018).

3.9.5.- Procesos creativos, la creación de rap.

La elaboración de un rap requiere inversión de tiempo, recursos e incluso de dinero, pero para *Ache's de vida* existen cosas aún más importantes que ellos requieren para crear una canción, algo que va más allá de la utilización de una marca de micrófono, de un *software*, de una computadora, de una mezcladora, bocinas o audífonos, para este grupo su principal necesidad recae en la inspiración y el vivir lo que contarán en una canción, en sus palabras es “cien por ciento vida porque no podemos hablar de algo que no hemos vivido, entonces tomamos siempre como esas cosas que hemos vivido, esos ritmos que nos llenan, llegamos al momento de inspiración y soltamos, soltamos todo lo que tenemos dentro, y siempre nos ha gustado como platicarlo así de oye topa esto, a puedo escribir esto, tu qué opinas de esto que acabo de escribir, tu qué piensas, y es como llegamos a un punto equilibrado donde salen nuestros temas” (Trabajo de campo, 2018).

A esto se le aúna la buena relación que Anthon y Eduardo mantienen: “la buena vibra que compartimos, porque si no hay esa buena vibra todo se destruiría y nada saldría bien, siempre hemos sido alguien que igual se complementa uno del otro, y como dice; a mí me late este ritmo vamos a ponernos a escribir hasta que nos guste, o compartiendo algún que otro consejo entre nosotros, eso es lo que siempre hace nuestras canciones eso, estar siempre con la buena vibra y haciendo lo que nos gusta porque para eso está el *Crew* para apoyarte” (Trabajo de campo, 2018).

Aunque en un principio *Ache's de vida* comenzó a trabajar y grabar sus canciones en la sala de la casa de Anthon apoyados de una computadora de escritorio marca HP, en ella un *software* conocido como *Adobe Audition* obtenido de manera libre en internet, un micrófono semi profesional con anti pop, unos

audífonos de diadema, y consiguiendo sus *beats* o pistas igualmente de manera libre desde la plataforma de *YouTube*, es decir, producían sus canciones de una manera casera, actualmente pertenecen a un colectivo que reúne no solo a raperos de la ciudad de Toluca y sus alrededores, sino también a músicos de otros géneros y *beatmakers*, el colectivo lleva por nombre *Black México Studios*, y cuenta con su propio *Home Studio* un tanto más profesional en donde hoy en día graban y producen su música.

Black México Studios tiene su sede en la calle Sebastián Lerdo de Tejada # 557, entre las calles González Pichardo y Felipe Villanueva en la colonia La Merced, Toluca. En el domicilio se encuentra el rapero conocido como *Mago*, originario del estado de Guerrero y quien es considerado el fundador, productor y líder del estudio *Black México*.

Este domicilio cuenta con “un local en la planta principal, detrás del mismo se encuentra una puerta la cual nos lleva a unas escaleras que llevan al segundo piso del domicilio en donde se encuentra una estancia con tres sillas y una mesa, además de tres cuartos que hacen alusión a un departamento en donde viven algunos individuos relacionados con la producción de música y video, además se aprecia en el fondo una cocina y a su costado un baño, en el tercer cuarto funge como sala de ensayos, punto de reunión de los integrantes del colectivo *Black México* y estudio de grabación” (Trabajo de campo, 2018).

Al entrar en este cuarto se puede apreciar en una de sus paredes “un pizarrón color blanco el cual tiene escritas “las reglas del estudio” que dictan desde la manera de comportarse dentro, hasta la manera de realizar algunas actividades como comer y fumar, además de esto en otra pared se aprecia un graffiti de color amarillo el cuál está casi todo cubierto por una tela color negro que esta sostenida por dos tripíes y un tubo la actual es utilizada para grabar algunas escenas en videos que se producen dentro de este estudio, cajas arrumbadas en una esquina, dos ventanas rotas y cubiertas por cortinas, y dos sillones se podían apreciar al fondo del cuarto, frente a los sillones se encuentra una mesa que sostiene una computadora tipo *Apple* color Blanca, dos bocinas de alta calidad conocidas como *monitores*, pequeños trozos de esponja acústica color gris y un micrófono alámbrico con el que graban canciones” (Trabajo de campo, 2018).

Es en este lugar donde *Ache´s de vida* se reúne para realizar ensayos previos a presentaciones que tienen, para convivir con más integrantes del colectivo *Black México* como los raperos toluqueños Mr. Hitter y Moz y el grupo productor de *beats* conocido como *Rplcmnts*, y más a un importante es el lugar en donde graban y producen sus canciones y videos en la actualidad.



Figura 14.- Black México Studio, se muestra la ubicación de la casa donde se ubica el *home studio* donde graban sus canciones *Ache´s de vida*, así como el local en el cual en ocasiones se llevan a cabo eventos (Almazán, 17/03/2018).

3.9.6.- Lírica.

Como se aprecia el contenido lírico de *Ache´s de vida* busca ser honesto y sincero, para ellos el encasillarse en una sola temática no tiene sentido alguno pues resulta más agradable para ellos el que sea variado, puede ser que ellos lleguen con un tema en la cabeza y al momento de colocar el ritmo divaguen y salten a otro completamente distinto, pero más que nada esto tiene que ver con la situación en la que se encuentren, en qué entorno están viviendo en ese momento, la manera en la que se encuentran sentimental o emocionalmente; no suelen proponerse un tema fijo (Trabajo de campo, 2018).

Por ejemplo, en las siguientes páginas se mostrarán las letras de cuatro canciones de este colectivo; dos como *Ache´s de vida* y dos por separados, es decir una de EDL y otra de T-ache, además de una breve explicación de las canciones.

Canción 1: *Para Todos*.

Autor: *Ache's de Vida*

Año: 2017

Letra

Coro

Es un grito de esperanza
para todos es un alto amenazas
para todos es una igualdad de razas
para todos, si tú también lo quieres
nosotros

Versos por EDL:

Apaga el televisor te está mintiendo
Te siegan la realidad no la están
transmitiendo
sólo tienen entretenido al pueblo
esperando elecciones y regalos del
gobierno

pasan lustros pasan años pueden
pasar los sexenios
mi México pasa hambre y cada día
menos empleos
vagabundos en la calle corrupción
en las esquinas
pocos unidos como enjambre y
reprime la salida

pero no tienen en cuenta que la
juventud crece
pese a escasos recursos que nos
detienen
asciende la inquietud de rompes
esta redes
no sede la oportunidad de cambiar
papeles

dos años de Ayotzinapa no es de
las peores cosas
cuarenta y tres perdidos se unen
con trece rosas
su firmeza resaltada cual partitura
en Mozart
pero afluyen en el aire, de libertad
ellos gozan

Coro

Es un grito de esperanza
para todos es un alto amenazas
para todos es una igualdad de razas
para todos, si tú también lo quieres
nosotros

Versos por T-ACHE

Hoy he despertado y todo va peor
me han asaltado y no fue en un
callejón
vestido de abogado dijo todo irá
mejor
ahora no hay trabajo y mi hijo se
enfermó

enfrento la hambruna y del doctor la
negligencia
me tratan cual basura, aunque
pague la asistencia
en mi casa hay menos fugas que de
dinero en la mesa
del gobierno, pero eso es lo que
menos interesa

si a cuarenta y tres les prenden
fuego
y a más de un millón los ha
engañado la prensa
sé que para ellos el todo no es un
sueño
pues compran limosinas y
mansiones de un sexenio

pero para nosotros es otra realidad
no tenemos carro y una casa hay
que rentar
altos funcionarios y sus hijos
consentidos
sueldos exagerados nuestro pueblo
más hundido

Coro

Es un grito de esperanza

para todos es un alto amenazas
para todos es una igualdad de razas

para todos, si tú también lo quieres
nosotros

Esta canción cuenta con un video en *YouTube*, tiene una duración de tres minutos con cuarenta y tres segundos, grabada de manera casera sobre un ritmo donde el *break* se caracteriza por la repetición de “bombos y cajas” además de un “piano” y “batería” que dan origen al *beat* o instrumental sobre la que se rapea. Dentro de la estructura de la canción existen momentos a los que llamaré inicio o introducción, un cuerpo o contenido y un final, en los cuales se aprecian cuatro elementos; un coro o estribillo compuesto por cuatro líneas, el cual es repetido tres veces a lo largo de la canción (al inicio, en medio y al final) y recitado por *T-ache* y *EDL* juntos, es decir, ambos participan en su ejecución. Los otros elementos son cuando *EDL* y *T-ache* interpretan cuatro versos cada uno, al final de la canción cuando el ritmo va disminuyendo y cierra la canción se aprecia el diálogo de una mujer previamente descargado de internet, el cual está asociado a una problemática social en México.

Canción 2: One shot

Autor: *EDL*

Año: 2017

Letra:

Estoy rapeando al precipicio de
todas mis convicciones
Busco la paz interior al escribir
estos renglones
Voy a paso firme guiado por
constelaciones
Orión es mi cinturón pa sujetar mis
pantalones

Soy un libre pensador que se le da
eso del rapeo
Eso hace notar mi a.k.a. en el
sampleo
Clasic shit, kipping rial desde el
pueblo
El equipo está completo, esto no es
un juego

Tengo una mente culta, aunque no
sea aplicado en clase
Pues no descuido el contenido,
aunque pudra el envase
Pase tardes enteras leyendo a
Márquez
Y otras escribiendo fumando hierba
en el parque

Y si soy un *yonkie* de pantalón
holgado
Pero bien disciplinado cada que
ejerzo este arte
Pues definiendo esta cultura como si
fuera un soldado
Porque quiero que mi rap se
expanda en todas partes

Salgo de casa con unos cuantos pesos
Exploro la ciudad ya no me importa el regreso
Kilómetros recorridos con *stikers* lo compenso
Relleno cromo, corte negro como en viejos tiempos

¿Por qué el pintar este fuera de la ley?
Si solo se le da color a una pared
El *b-boy* está en el aire disfruta de hacer break
Aunque se quiebre sus huesos él lo volverá hacer

Trato de mantener la calma y respiración
Cada vez que ejecuto otra misión
La seriedad del asunto lleva su precaución

El *pilot* está en mi bolsa no la bendición de Dios

Puede que suene con algo de egoísmo
Pero si creo en algo, es solo en mí mismo
Mis letras plasman el rap de esta ciudad
Si busca lo real se hace presente mi *squad*

Si no estamos en flyer rifamos en micro abierto
El placer de hacer hiphop nos mantiene despiertos
Un *fakiu* para aquel que dio la espalda en su momento
Si quieres saber de mi espera el *mixtape* completo....

Esta canción se caracteriza por ser un *One Shot* o lo que en español se conoce como *un solo disparo*, este es una metáfora utilizada para referirse a la producción audiovisual grabada a una sola toma en cualquier tiempo y espacio, es decir, es una canción estructurada por versos sin estribillos o coros.

Esta canción producida en el *Home Studio Black México* tiene una duración de 2:41 minutos. El ritmo de la pista o *beat* se aprecian golpes de bombos y cajas, batería, bajo, y toques de piano, los cuales le dan un sonido de lo que en el rap se conoce como clásico o *sonido boom bap*, en el cual es importante culminar las rimas cuando se aprecia el golpe del bombo.

Compuesta de diez versos rapeados sin ninguna interrupción, sin algún coro que lo acompañe simplemente líneas que riman y que muestran una interacción entre el español y palabras en inglés. EDL muestra una habilidad que en el rap se le conoce como *encajar las rimas*, es decir, culmina sus rimas justo donde se aprecian los golpeteos que le dan fuerza al ritmo, mostrando con su letra una parte de él que busca prevalecer en el tiempo gracias al rap, además de reclamos y deja abierta la idea de que se encuentra trabajando en más canciones que hablaran de él y su grupo.

Canción 3: Letanía

Autor: *Ache's de vida*

Año: 2016

Letra:

EDL: Uno, dos, el micro está encendido, Dirty está en el beat T-ache y EDL en la voz, desde la guarida del rapero men, escucha, oye bien.

Coro

Soy la decepción para mis padres
Soy ese raro que decidió contarles
Que no era malo que quisieran
cuidarme
pero es que yo nací para caer y
levantarme

Versos por T-ACHE

Tengo errores como cualquier ser
humano
No soy ejemplo para dos de mis
hermanos
Soy ese pobre que morirá rapeando
Por no ser ingeniero ni tampoco ser
soldado

Sigo pensando si todo esto es
correcto
Si soy el mismo o Anthon ya está
muerto
Si tomo el micro y voy a un evento
Me siento vivo al respirar el
movimiento

Como mis hojas de dolor están
manchadas
Tomo mis fuerzas que al final no
aguantan nada
Formulo ideas que de rap están
plagadas
Que retumban lo que siento, aunque
tú las sientas raras

Respiro y de vuelta al papiro
Asimilo que de nuevo estoy vivo
concibo que yo ya no soy el mismo,
pero aquí sigo escribiendo en un
ritmo

Coro

Soy la decepción para mis padres
Soy ese raro que decidió contarles
Que no era malo que quisieran
cuidarme
pero es que yo nací para caer y
levantarme

Versos por EDL

Tomé el lapicero de noche mi arma
preferida
Rimas salen como balas con el
micrófono en la mira
Esa tinta no falla es letal y adictiva
Como una mona que inhala un
vagabundo en la vida

Nunca imaginé creando mi realidad
en textos
Alterna a problemas en casa ajena
a los cuentos
Buscando algo que me identificara
del resto
Nació EDL e hice mi primer boceto

La mano dura de papá decía has la
tarea
Aquí gana el que estudia no el que
rapea
Hoy me supero en cada ritmo para
que él lo vea
Que vine a ponerle huevos y estilo a
esa odisea

En la primaria nos juntábamos para
escuchar a Nach
Los recreos intentando rimar sobre
un beat box

Mi oído se agudiza al escuchar un
scracht
Y hoy estoy en la guarida dándole
vida al hiphop

Versos por ambos:

El hiphop me da vida también la
salida
Me lleno el alma de conocimiento y
buena vibra

Inquietud se despertó y esto me
estremecía
Abrí los ojos para ver a la distancia

Y escapar de un mundo de agonía
Pues el rapear se ha vuelto mi
fragancia
Y ese ritmo mi letanía

Esta canción representa uno de los primeros trabajos que como *grupo Ache's de vida* dio a conocer, producida de manera casera en casa de Anthon, tiene una duración de 3 minutos con 22 segundos; se caracteriza por un ritmo que hace alusión al *rap clásico*, es decir, el *beat* mantiene una estructura donde se aprecian bombos y cajas, un bajo, batería ya arreglos de piano.

La canción comienza con un diálogo entre *EDL* y *T-ache* en el cual se presentan a ellos, a quien realizó la pista o *beat* y al lugar donde grabaron la canción, continuando con un coro compuesto de cuatro líneas, el cual repiten ambos, es decir, comienza *T-ache* con ejecución de las primeras cuatro líneas del coro, continuando con la ejecución de las últimas cuatro líneas *EDL*. Inmediatamente *T-ache* comienza con el rapeo de cuatro versos, al finalizar se aprecia nuevamente el coro a diferencia de que en esta ocasión comienza *EDL* con las primeras cuatro líneas continuando *T-ache* con la ejecución de la segunda parte, esto da pie a que al finalizar el coro entre *EDL* con cuatro versos. Al finalizar la ejecución de *EDL*, se aprecia el comienzo de un nuevo verso, el cual es rapeado por ambos, intercalándose entre sus líneas, finaliza la canción con un pequeño fragmento de un poema.

La letra de esta canción muestra la manera en la que ambos comenzaron a incursionar en el *hiphop*, mostrando una parte de los problemas y vivencias que los han acompañado en lo social y familiar, además de mostrar la importancia que este movimiento y en especial el rap forma para sus vidas.

Canción 4: HipHop postmortem

Autor: T-ache

Año: 2018

Letra:

Sigo afligido viajando en este ritmo
El universo se ha perdido ya yo
Soy el mismo chico que narra lo
vivido
Escucha bien este palpitir hiphop

Hey despierta bro que ya llegó el
león
Saca rólalo, prende el monitor
Haciendo *music*, me la vivo yo
Esto no es ruti, esto es real hiphop

Enciendo, despierto, el *mic* escucha
atento
Videos, eventos, esto es mi
movimiento
Errores, aciertos, pero siempre
contento
Cumpliendo mis sueños no soy
igual al resto

Con EDL jugando al baloncesto
Ache's de vida es mi clan por
supuesto
Teniendo ganas y rap hasta los
huesos
Nos la vivimos está el *rec* en
proceso

Haciendo hip hasta el *riding del
level*
Poniendo style en mi *city* que suene
Hoy lo repito nací con rap ADN
Corre mi cuerpo, oye está en mis
genes

Mi libreta a reventar de palabras
que mantienen
Este hombre que al mirar es tan frio
cual serpiente
El camino va a cambiar como
cambio esa gente
Aprendido a solo andar disfrutando
del presente

Voy gritando, pronunciando
resistencia
Es el cambio con escritos sin
violencia

Soy el *lion* que te espera con
paciencia
Que ataca de repente depredador o
presa

Soy esa pieza que te falta embonar
Soy tu conciencia que no te deja
soñar
Soy ese tiempo que no deja de
pasar
Y soy toda esa tinta que te acabas
de tatuar

No soy el día man yo soy la noche
yo
Yo fui tu guía si soy sur y norte men
La alevosía de este nombre si
Aches en vida, hiphop postmortem

Esta canción es interpretada únicamente por *T-ache*; con una duración de 2 minutos y 40 segundos se caracteriza por tener un ritmo lento donde los sonidos que resaltan son bombos y cajas, batería, toques de piano que aluden al *Jazz*, entre otros, siendo un ritmo *boom bap* tranquilo. La canción está compuesta por 9 versos rapeados sin ninguna interrupción, pues no cuenta con algún coro; pese a esto *T-ache* culmina sus rimas en los espacios del *beat* en donde se encuentran los golpes del bombo.

Durante la ejecución de la canción *T-ache* muestra la manera en la que vive con el rap, pues rapeando de una manera muy tranquila explica su relación con la música, su creación y con espacios donde se expone, además de mantener un dialogo personal para finalizar su canción.

3.9.7.- Sensaciones al exponer sus líricas y su distribución.

La música siempre está en movimiento y *Ache´s de vida* han tenido que buscar estrategias para que su música se distribuya no solo en la ciudad de Toluca, sino también fuera de ella, creando un público o audiencia que los escucha y sigue su trabajo, pero esta tarea no ha resultado nada fácil para ellos, en estos párrafos se describen algunas de esas maneras.

La utilización de plataformas en internet ha jugado un papel muy importante para realizar esta tarea pues el acceso a este medio cada vez ha ido abarcando más espacios y ha brindado la oportunidad de llevar la música a latitudes cercanas y lejanas, este colectivo cuenta con canales y paginas propias donde distribuyen su música por ejemplo en la plataforma *Facebook* este *Ache´s de vida* cuenta con una *Fanpage* o una página con su nombre a la cual se le puede dar seguimiento, además de las cuentas personales en esta plataforma de *EDL* y *T-ache*, en esta página y cuentas se puede apreciar la publicación de sus canciones, de *flyers* donde se presentaran, videos y fotos de sus presentaciones, entre otras cosas, ofreciendo un espacio donde se pueden conocer las actividades del grupo y sus trabajos audio visuales, a su vez a partir de esta plataforma han podido tener contacto con personas de otros estados de la republica que han escuchado su música (Trabajo de campo, 2018).

Links de *Ache´s de vida* en *Facebook*:

- Página de *Ache´s de vida*: <https://www.facebook.com/achesdevida/>

- Cuenta/Perfil
EDL: <https://www.facebook.com/joseeduardo.edlachesdevida>
- Cuenta/Perfil *T-ache*: <https://www.facebook.com/anton.sanchez.9>

Por otra parte, plataformas como *YouTube* y *Soundcloud* han permitido que este grupo dé a conocer sus canciones y permita a una audiencia poder obtener su música, por ejemplo, en *YouTube* cuentan con un canal en el cuál suben videos de sus canciones obteniendo una mayor cobertura (virtual), así como videos de entrevistas que les han realizado en estaciones de radio, mientras que en *Soundcloud* a diferencia de *YouTube* esta plataforma permite subir su música como archivos de audio dando la opción para que se pueda descargar por quien escuche alguna canción (Trabajo de campo, 2018).

Estos son los links donde se encuentran sus canciones en internet:

- *YouTube*:
<https://www.youtube.com/channel/UCtpyNWVT5lsqrWIXmDJI48g>
- *Soundcloud*: https://soundcloud.com/t-ache_osadia

Pero sin lugar a duda, la manera preferida de *Ache's de vida* para distribuir su música y poder tener un amplio panorama de escuchas o seguidores es asistiendo a presentar su música en eventos y foros donde puedan hacerlo de una manera que llamaré natural, es decir, en vivo. Esto les ha permitido tener una proyección fuera de la ciudad e incluso fuera del Estado de México, pues han ido a presentar sus canciones a estados como Puebla.

Uno de sus objetivos es que las personas que los escuchan puedan obtener algo positivo de ellos y dentro de este contexto de exposición de sus raps se presentan diferentes dinámicas para dar a conocer o distribuir su música, por ejemplo, los eventos realizados en diferentes puntos de la ciudad en los que el colectivo participa ya sea por invitación de quien o quienes están organizando dicho evento o llegando de manera sorpresiva y participando en el acostumbrado espacio conocido como “micrófono abierto” o “*open mic*”.

En estos eventos el colectivo “incita al público o asistentes a acercarse al escenario cuando hacen presencia en él, comenzando su show interactuando con los mismos sujetos que se acercan a ellos, al comenzar a escuchar sus ritmos EDL pide levantar la mano y moverla de arriba abajo siguiendo el ritmo, a lo que la audiencia responde positivamente, aplaudiendo el contenido de sus

canciones, pues en sus líricas reflejan sus propias vivencias logrando una aceptación ya sea porque algún individuo se identifique con ellos o por la manera en la que están exponiendo su rap” (Trabajo de campo, 2018).



Figura 15.- Presentación Del Show De *Ache´s de Vida*, realizado el 10 de marzo del 2018 en un bar del centro de la ciudad de Toluca (Almazán, 10/03/ 2018).

Las sensaciones que *Ache´s de vida* tienen en esos momentos de exposición van desde nerviosismo hasta una satisfacción por lo que están realizando, en sus palabras, antes de subir a un escenario “existen nervios, desde nuestro primer *directo* hasta los últimos que tenemos siempre ha sido, tenemos la sensación de nervios al igual que de dar todo allá arriba y dejar la marca de que nosotros estuvimos ahí, pero también existe una seguridad, esos nervios siempre van a fortalecer nuestra seguridad, hemos aprendido que influimos en el público, siempre nos hemos dicho que tenemos que romperla estemos donde estemos, si vamos a hacerlo en serio vamos a subir y hacer que la gente sienta lo que estamos cantando, que estén bailando con nuestras rolas, que se emita una buena vibra, cuidando nuestra dicción y nuestro lenguaje, no aparentando algo arriba de la tarima y al bajar a ser un maldito desgraciado con todos” (Trabajo de campo, 2018).

Para realizar esto *Ache´s de vida* han buscado dinámicas que los lleven a tener un contacto directo con las personas o el público que se acerca a escucharlos en un directo o un show. Por ejemplo, en un evento mientras el colectivo daba su show “algunos de los individuos que estaban frente a ellos escuchándolos al mismo tiempo estaban grabándolos con sus celulares, estos les entregaban sus

celulares para que desde el escenario *EDL* grabara al público mientras rapeaban, logrando que al finalizar cada una de sus canciones se aprecien gritos de aprobación por lo que estaban realizando, aplausos por la mayoría de la audiencia, intercalándose en cada canción, notándose una coordinación entre *T-ache* y *EDL*, desde la manera de dirigirse al público hasta el caminar, pues respetaban el turno de cada uno y se apoyaban para que la letra de sus canciones resaltara en algunas partes.¹³⁴ Al finalizar un show agradecen al público por escucharlos, a lo que la audiencia reacciona ovacionándolos y aplaudiéndolos, al finalizar su *show* y bajar del escenario varios individuos se les acercan para pedirles una foto y darles la mano en forma de felicitación por lo que han realizado”(Trabajo de campo, 2018).

Este contexto pareciera ser muy bueno o positivo, pero existen otras situaciones negativas a las que *Ache's de vida* han tenido que enfrentarse, refiriéndome principalmente al mismo público que los escucha, pues en sus palabras en ocasiones “el oyente es muy exigente o no es exigente o no sabe escuchar, porque le puedes poner música vacía y va a estar ahí, pero si escucha a alguien que está haciendo arte local como que se cierra” (Trabajo de campo, 2018).

Esto les ha orillado a modificar con el paso del tiempo su perspectiva sobre la audiencia que mantiene el rap en la ciudad, pues en sus palabras al iniciar su incursión en el rap “tenían una respuesta muy baja, costándoles trabajo para que los oyentes de Toluca decidieran escucharlos y voltear hacia ellos, ejemplificándolo con etapas en las cuales al empezar asistiendo a eventos y ocupando espacios en el *open mic* experimentaron cero respuesta de la gente, en otros momentos obteniendo el apoyo de quien los escucha hasta llegar a la actualidad donde la aceptación y el apoyo por parte de los oyentes es constante en cada presentación” (Trabajo de campo, 2018).

Esta situación no solo la plantean desde su experiencia personal, sino también la visualizan en otros colectivos o raperos de la ciudad. *Ache's de vida* cree que la situación se debe a un menosprecio por un exponente o grupo local por parte de la audiencia u oyentes: “a un local lo menosprecian por lo mismo de que no tiene un reconocimiento, ellos (la audiencia) lo que quieren es un reconocimiento

¹³⁴ Esta actividad se conoce como hacer dobles, en donde un individuo ayuda a otro a hacer sonar con más fuerza algunas partes de sus canciones que regularmente son las últimas palabras de sus frases o puntos donde las palabras rimen con bastante claridad.

quieren verte como alguien superior, aunque un artista reconocido sigue siendo una persona esta escena te menosprecian por ser de aquí, entonces no valoran lo que está saliendo de su propia casa, de su mismo barrio, de su misma ciudad” (Trabajo de campo, 2018).



Figura 16.- Ache´s De Vida en una presentación en vivo de su *show* en un bar del municipio de Ixtlahuaca (Almazán, 03/05/2019).

3.9.8. Problemáticas a las que se enfrentan.

Como en cualquier parte de la vida cotidiana existen momentos problemáticos o de conflictos sociales a los que nos enfrentamos y *Ache´s de vida* no es la excepción, más aún cuando son miembros de un movimiento cultural estereotipado socialmente y relacionado con violencia, drogas, vandalismo y desorden. En este punto haré mención de algunos problemas a los que se han enfrentado desde su incursión al hiphop dentro y fuera de los círculos sociales inherentes al movimiento.

Por una parte, fuera del contexto del hiphop este colectivo se han tenido que enfrentar a la discriminación y rechazo social por sus actividades culturales, pensamientos y manera de vestir pues para ellos la sociedad “piensan que por la apariencia les vas a hacer algo, hemos vivido momentos en los que por ejemplo estábamos en una batalla y llegaron los policías a querer revisar a una persona que estaba ahí sin ninguna razón coherente solo por su apariencia entonces yo reaccioné y dije oye no puedes hacer eso porque no tienes algo que diga yo soy el dueño de tal cosa, lo que hacemos no está fuera de la ley ni

nuestra apariencia, eso por ejemplo es una de las veces que más recordamos”(Trabajo de campo, 2018).

Otro ejemplo de problemáticas directas que este colectivo manifiesta son con la policía al ser detenidos sin ninguna razón en las calles por su apariencia pues ellos refieren que “en ocasiones nos ven vestidos como normalmente nos vestimos y nos detienen los puercos (policías) con la excusa de que portamos alguna arma o alguna sustancia” (Trabajo de campo), estas experiencias los ha llevado a considerándose como un blanco fácil para estas instituciones de seguridad pública.

El ser señalados de esa manera los ha llevado a modificar sus actitudes en algunos momentos llegando al punto que según este colectivo ya no es importante el que la sociedad los cataloguen de una manera negativa pues según ellos “si las personas nos señalan es por ignorancia, por decir al mira él está tatuado o mira cómo va vestido con sus pantalones acampanados, pero eso no nos debe importar, mientras tengamos una buena calidad de persona, las prendas valen nada, no valen” (Trabajo de campo, 2018).

A pesar de estos conflictos *Ache's de vida* es un colectivo que gusta de presentarse y exponer sus raps en eventos de diversos círculos sociales distintos al *hiphop*, por ejemplo, se han presentado en eventos de poesía, eventos organizados por instituciones educativas donde el público o audiencia no mantiene un contacto directo con el hiphop como en eventos específicos para exponer alguna de sus prácticas, y es precisamente esta condición por la cual han obtenido una aceptación en estos círculos. En sus palabras, “hemos tenido mucha respuesta positiva de gente que no es afecta este movimiento por la complejidad, no sabemos si se pongan en nuestros zapatos o quieran entender un poco de lo complicado que es para nosotros ser exponentes de una música en una ciudad, o lo complicado que es a veces hacer un *freestyle*, no es fácil, es complicado porque necesitas dedicación, necesitas práctica tras práctica, necesitas ser inteligente, necesitas ser rápido, necesitas muchas cuestiones para lograr hacer ese arte, porque para mí es un arte, hemos tenido experiencias positivas y experiencias negativas en este sentido” (Trabajo de campo, 2018).

Por otro lado, dentro del contexto del *hiphop* *Ache's de vida* se enfrentaron a los estereotipos sociales que rigen al movimiento, decir, en específico para *T-ache* represento una problemática el cumplir con la vestimenta típica y característica

del rapero, en sus palabras; al principio “al llegar a la cultura es difícil entender que la cultura te rijan una forma de vestirse, porque obviamente yo también lo viví y lo vestí, pero poco a poco me fui dando cuenta que la ropa no es tanto lo que importa, a veces te puedes vestir lo más cholo pensando que eso es ser *hiphop*, pero personalmente para mí no lo es porque una ropa no va a rapear por ti porque principalmente es lo que tu dejes en el mensaje, lo que tu dejes gritando, lo que tu dejes grabando en *tracks*, lo que tu dejes bailando es lo realmente importante, la ropa y lo que piensa la gente de como vestimos es muy aparte de la cultura” (Trabajo de campo, 2018).

Además este colectivo mantiene una postura donde tratan de llevar relaciones agradables con diferentes individuos, pero manteniendo distancia con algunos otros que disten de sus ideales, en otras palabras, han “tenido problemas con las personas que no hacen un buen trabajo dentro del rap, con un rapero que quiere sonar pero no se preocupa por el sonido y el mensaje que brinda”(Trabajo de campo, 2018), esto representa un gran problema para el colectivo, y pese a esto ellos se muestran más preocupados por su trabajo y la manera en la que lo realizan, es decir, sin lanzar alguna crítica molesta en contra de alguna persona. Estos son algunos de las problemáticas a las que *Ache's de vida* ha tenido que enfrentarse desde su incursión al movimiento hiphop hasta la actualidad, desde sentir una discriminación social por su apariencia y prácticas culturales hasta sus relaciones dentro del movimiento.

3.9.9.- Familia y rap.

Este colectivo han aprendido a relacionar su vida y actividades cotidianas como la escuela, su familia y algunos otros aspectos con el rap y el hiphop de una manera equilibrada, pues, en un principio en el caso de Anthon le “había sido muy difícil para su familia el que se dedicase a escribir raps por los esquemas sociales que no son realidad ya estando adentro de la cultura, estos problemas se enmarcaron particularmente con sus padres, pero ha aprendido a equilibrarlo a tal punto que les demostró con hechos, con acciones, con letras que no toda la música rap tiene que ser mala, que puede llevar un buen mensaje, un buen contenido, pudiendo ayudar gente haciéndolo con rimas” (Trabajo de campo, 2018).

Al lograr profundizar en su relación familiar y su práctica cultural Anthon resulto ser muy abierto en cuanto al tema, en sus propias palabras describe a profundidad ese trayecto desde sus inicios hasta la fecha, en sus palabras; “al principio era una negación completa por lo mismo que a lo mejor ellos (sus padres) no conocían nada de esto y yo apenas iba ingresando en la cultura, no les podía decir con bases mira esto es bueno por tal cosa, tal cosa o tal cosa, no tenía las herramientas para decirles es bueno, pero poco a poco, con el tiempo y como me ido desenvolviendo, lo que yo iba aprendiendo o mejor dicho como te cuesta vivir en esto, ellos mismos han visto el avance, una dedicación, un amor por algo, entonces es cuando ellos mismos se dan cuenta de que es algo para lo que yo nací, es algo para lo que realmente quiero estar, no están cien por ciento contentos por lo que yo hago pero están, les agradezco mucho y han influido en el camino mucho, por lo mismo de que yo vivo en casa de mis papas y quieras o no necesitas un permiso, para salir o para cualquier cosa entonces ellos me han brindado apoyo” (Trabajo de campo, 2018).

Por su parte Eduardo considera que para cada cosa hay tiempo, pues en sus palabras siempre hace espacios para realizar sus actividades, “a veces se mete de lleno a escribir y ocupa bastante tiempo de sus días, pero si tiene algún entrenamiento deja de escribir y se enfoca en su entrenamiento, trata de llevar un equilibrio para no fallar en alguna actividad o aspecto de su vida, todo a su debido tiempo” (Trabajo de campo, 2018).

En cuanto al punto familiar Eduardo refiere el que al comenzar a introducirse al movimiento era muy mal visto “yo creo que por las rolas que escuchaba porque sacaban una mala palabra y se sacaban de onda porque íbamos en el carro a ver a mi abuelo y tenía un disco por ejemplo de *el pecador* alguien que hablaba bien crudo, iban manejando y la rola iba bien y de repente preguntaban que eran esas letras, mi mamá era de las que me hacía trabajar duro, también mi papá no me dejaba bocetar me decía ahora vas a trabajar o vas a estudiar porque eso nada te va a dejar nada, ese “no” que siempre me dijeron fue lo que más influyó en mi para hacerlo, ya después mi mamá fue viendo que yo le dedique tiempo, le he dedicado tiempo, ha visto que me lo he tomado en serio, de lo poquito o mucho que ha salido de esta cultura ella se ha dado cuenta y cambio el semblante porque yo le decía mira escucha esta letra pero ya era otro mensaje y ella se quedaba pensando y como yo también empecé respetando sus géneros

de ellos, había un respeto, ya después mi mamá veía que sacaba las rolas por ejemplo el **one shot** que me acabo de reventar y le gusta mucho, ella lo ha aceptado, ella me empezó a apoyar, ella fue a la que le empezó a valer que dijeran que yo era un vago, ella me dijo yo te apoyo, por parte de mi papá la familia no le gusta mi música porque para ellos no van con sus ideales, pero luego me dicen porque no cantas rancheras y les digo no pues no, en esta me sentí identificado, ellos no me aceptan mucho, ellos quisieran verme acabando la universidad, consiguiendo un empleo estable, pero me dicen va pues hazlo y no digas algo que no es” (Trabajo de campo, 2018).



Figura 17.- EDL En La Ciudad De México, compitiendo en la liga de freestyle *Venom* tras ganar en la ciudad de Toluca un torneo realizado por la liga Materia Gris (Almazán, 13/04/2019).

3.9.10.- Apreciación del *hiphop* en la ciudad.

La experiencia que *Ache's de vida* ha obtenido no solo se limita a los puntos expuestos con anterioridad, si no que su visión se dirige a otros puntos que rodean la llamada “escena del rap toluqueño”, en esta parte se explica por separado las opiniones de *T-ache* y de *EDL*, pues los puntos de vista, aunque parecidos distan un poco en cuanto a sus percepciones.

Por ejemplo, *EDL* habla sobre un movimiento o una escena activa, es decir, una escena con muchas personas involucradas pero a su vez dispersas, en sus palabras; las personas “no se concentra en un solo lugar, yo la veo activa pero

la “banda” sigue dispersa, siguen apareciendo artistas nuevos, varios mcs empiezan a tener el interés, personas que no son de este género se interesan, solo que aquí en Toluca hay una falla y es que a veces la banda por querer hacer eventos solo por hacerlos no miden las fechas y no ven que otro evento hay a su alrededor, entonces si la banda está concentrada en un solo lado se vería una unión de toda la banda que es la que rap-escucha y de todos los elementos, hay mcs muy buenos aquí en Toluca, grafiteros buenos, grafiteros antaños que le siguen pegando a esto pero no destacan porque la banda no se concentra ni se conoce toda” (Trabajo de campo, 2018).

Por su parte *T-ache* considera que la escena de la ciudad ha ido creciendo paulatinamente, pero a su vez ha ido distanciándose de alguna unión y respeto que considera importantes pues considera que las rivalidades entre raperos y colectivos ha dañado a la escena del hip-hop toluqueño, en sus palabras; se ha deformado en ciertos aspectos “existen rivalidades que afectan mucho a esta cultural, falta una organización, falta unión, puede que haya muchos eventos en la ciudad pero a veces por cuestiones tan simples como la persona que este organizándolo y si esa persona no te cae bien no vas al evento, por ese tipo de cosas se dejan pequeños espacios en blanco por llenar de mcs que realmente están haciendo algo pro la ciudad, a la escena le falta eso, lo que le caracterizaba, esa unión, esa fuerza que siempre lleva” (Trabajo de campo, 2018).

Estas opiniones no solo están orientadas a ser críticas sin ningún sentido pues ambos raperos proponen soluciones para cambiar el panorama que rodea al hip-hop toluqueño por una parte consideran importante “fortalecer una unión entre los partícipes del movimiento, que el escucha o el exponente sean más abiertos en alguna parte y erradicar por completo la envidia entre exponentes además de cambiar a toda la gente que no funciona o que no está haciendo algo en serio, pero no en el sentido de sacarlos del movimiento sino que esto se base en enseñarles, enseñanzas aportadas por personas que lleven tiempo en alguna de sus prácticas” (Trabajo de campo, 2018). Es decir, consideran de vital importancia el trabajo constante y disciplinado en cualquiera de las prácticas que engloban al movimiento, además de una constancia y amplio panorama para las personas que escuchan o admiran alguna práctica y aún más importante

consideran importante el respeto al trabajo propio y al ajeno, pues esto es para ellos la llave para abrir la puerta de una escena fuerte y unida.

3.9.11.- Lo que el rap les ha dejado y su propia proyección.

Como ha quedado plasmado a lo largo de estos párrafos, el *hiphop* representa una forma de vida para *Ache's de vida* que los ha acompañado por poco más de 5 años, mientras que el rap ha sido la práctica cultural con la que han levantado su voz, además de ser una vía con la que buscan immortalizarse en el tiempo y aportar algún elemento positivo a la sociedad que los escucha, pero ¿Qué es lo más importante que el rap les ha dejado durante este tiempo? Y aún más importante, teniendo la noción de que sus vidas pueden cambiar en algún momento ¿Cuál es la proyección que se dan para dentro de algunos años?, pues bien, en los párrafos siguientes nos describen lo que piensan sobre cada punto. Bien, en este punto me gustaría hablar por separado como ya lo he hecho en algunos puntos, primero *EDL* describe la importancia del rap en su vida argumentando que lo mejor que este le ha dado son sus vivencias pues lo han marcado de tal manera que moldearon su personalidad e identidad para convertirse en quien es hoy en día, en sus palabras; lo mejor “que me ha dado el rap son vivencias, bastantes vivencias desde los primeros ensayos, los micros abiertos donde estaba toda la gente está ahí y yo decía ya la cagamos ¿qué hacemos? eso a mí me ha dejado claro quién soy yo en este mundo” (Trabajo de campo,2018).

EDL al igual que *T-ache*, es partidario del trabajo constante, razón por la que se proyecta en un artista disciplinado, con amplios conocimientos sobre el entorno musical, es decir, para él es de vital importancia ir evolucionando en su música, ir innovando sus canciones, “me veo más firme en esto, más de lleno porque esto ya es mi forma de vida, yo sí me sigo viendo pintando de ilegal en las calles, mejorar más en actitud, tener algo donde generar dinero para invertir en esto que es ya mi vida, verme como un mc completo en esto de la cultura, todo puede pasar pero yo si me veo ahí” (Trabajo de campo,2018).

Por su parte *T-ache* considera que el rap le ha dado la posibilidad de tener libertad para moldearse socialmente, empíricamente ha aprendido a conocer y sobrellevar su realidad, en sus palabras lo que le ha dado el rap es lo que es en estos momentos, “todas las cosas que he vivido, experiencias, momentos que

han conformado lo que yo soy, a lo que es mi mentalidad ahorita y a lo que quiero ser en este movimiento, me ha hecho fuerte, me ha dado las ganas de realmente vivir y estar aquí por algo, es como una sensación de porque estas vivo, el decirme ¿tu porque llegaste a este mundo?, yo ahora estoy seguro que llegue a hacer música, a dejar mi huella, siento que es lo que me ha dejado más claro, el simple hecho de ir a un evento y decir lo que soy yo y lo que somos *Ache´s de vida* es lo que me deja, es lo que soy yo y lo que es respirar y vivir por algo” (Trabajo de campo, 2018).

Mientras que su proyección de vida que da es convertirse en un profesional en cualquier actividad que realice, por ejemplo, muestra un gran deseo por concluir sus estudios de licenciatura argumentando que puede ser una herramienta que puede ayudarle profesionalmente, además de continuar con su creación musical en sus palabras; “yo espero haber concluido lo que estoy estudiando, arte digital, no tanto para ser un artista, un artista que tiene obras en una galería, no es mi mentalidad ni mi plan a futuro, sino quiero agarrarlo como herramienta para mí mismo, para mí misma producción como mc, yo me veo haciendo música tras música , lo que me llene, me gusta experimentar, yo quiero experimentar en todo lo que me sea posible porque yo no puedo juzgar algo que no he experimentado, yo quiero experimentarlo y tomar lo que más me guste darle mi esencia y hacerlo como yo lo hago, yo me veo haciendo música, produciendo videos, a lo mejor ya teniendo mi sello discográfico ya bien estable bien estructurado y yo si me veo como *Ache´s de vida*” (Trabajo de campo, 2018).

Toda esta descripción representa una parte de la vida de *EDL* y *T-ache* que han llevado alrededor del *hiphop*, la información aborda puntos muy específicos que permite ver a estos sujetos dentro y fuera de su papel como raperos.

3.10.- Análisis Antropológico de *Ache´s de Vida*.

La construcción de la identidad de este colectivo se ha dado en una etapa de la vida en la cual el individuo es un tanto más perceptible de su realidad social lo que José Lorenzo Encinas Garza (1994) llama como una etapa transitoria de vida humana entre la niñez y la adultez en la cual se desarrolla el potencial individual, es la juventud, en este sentido el *hiphop* es un movimiento sociocultural que atrae principalmente a jóvenes a sus filas por las practicas que representa.

3.10.1.- La construcción de la identidad y *Ache's de vida*.

T-ache y *EDL* han construido su identidad alrededor del *hiphop* en los últimos cinco o seis años de sus vidas adoptando las pautas, códigos, vestimentas, conductas, practicas, estilo de vida, entre otras cosas, que este implica, es decir, en primera instancia formaron una identidad individual y al relacionarse compactando sus ideologías, gustos y practicas crearon una identidad colectiva llamada *Ache's de vida*.

Veámoslo de la siguiente manera: sus relaciones sociales fueron de vital importancia para desarrollar su identidad, por una parte *T-ache* tuvo su primer contacto con el *hiphop* a la edad de 16 años durante su estancia en secundaria, la cual comenzó con el *graffiti* y el *freestyle*, mientras que *EDL* contacta con el movimiento desde su niñez dentro de su seno familiar con el *graffiti*, es decir que individualmente comenzaron a desarrollar su identidad apegada al *hiphop* hasta coincidir en un punto de sus vidas y conformar una relación que dio origen al colectivo *Ache's de vida*.

En otras palabras, como lo dice William Merrill (2001) la identidad se presenta cuando el individuo expresa un sentido de singularidad en sus características psicológicas, sociales y culturales distinguiéndose de otros individuos, pero a su vez acercándose con otros individuos que comparten sus singularidades, en el caso de *Ache's de vida*, antes de ser un colectivo fue dos individuos que desarrollaron un apego por el *hiphop* materializándose en las primeras manifestaciones de su identidad como el “gusto por las prácticas culturales”, “el comenzar a adentrarse a esas prácticas” y “el decidir llevar su vida diaria apegada al *hiphop*”, por ejemplo los sobrenombres que portan para el rap toluqueño tienen un significado particular el cual crearon individualmente al decidir inmiscuirse en el movimiento, recapitulemos:

“*T-ache* porque las letras T y H se encuentra en medio de las letras que forman “*Anthón*”, la letra T hace alusión a *Techne* y por ende al arte y ache es por el honor, el honor al arte, dándome la identidad que siempre ha querido llevar, un honor al arte...*EDL* surgió por querer hacer un *tag* en la pared, es su nombre (las dos primeras letras) Eduardo y una L de que hace alusión a “loco”, *EDL* ha sido como la otra cara de mí mismo” (Trabajo de campo, 2018).

Se puede apreciar como *T-ache* y *EDL* toman partes de su vida diaria como lo son letras de su nombre de pila o el que socialmente se les ha otorgado y lo

convierten en un seudónimo, apodo o nombre de un personaje en este caso de los raperos, con los cuales se identifican y diferencian dentro del movimiento, haciéndolos tan propios que forman parte de su identidad individual, dejando ver que las dinámicas contextuales en las que se desenvolvían fueron influyentes para su integración al *hiphop* y desarrollo de una identidad, todo esto visto desde lo que Merrill llama una perspectiva *circunstancialista*.

Por ende al conocerse y coincidir con el vínculo individual al *hiphop* y en particular al rap, crearon una relación fuerte y estrecha la cual se ha fortalecido y perdurado el último par de años, logrando, como lo dice José Manuel Arce Valenzuela(2014) un reconocimiento y a la vez una diferenciación de sí mismos como individuos y posteriormente como colectivo dentro de la masa social que representa el *hiphop* toluqueño que a su vez se encuentra dentro de la realidad social de la ciudad de Toluca, además obtuvieron una visibilidad social siendo identificados y diferenciados del resto de colectivos principalmente por el nombre que portan, *Ache´s de vida*.

Para ellos es muy importante el significado que conlleva el nombre del colectivo, pues se sienten identificados con el *hiphop* de tal manera que buscan hacerse perdurar en el tiempo mediante sus rapeos y a su vez devolver o aportar algo que nutra positivamente al movimiento en la ciudad, ya que, según ellos el *hiphop* les ha otorgado cosas tangibles e intangibles las cuales los motivan a vivir su realidad, lo que se traduce en la metáfora en la que ellos le “dan vida al *hiphop* porque el *hiphop* les ha dado vida”, es decir:

“*Ache´s* es la alusión a la abreviatura de *hiphop* (HH), es decir “tratan de rescatar su propia esencia como persona accionando a dar vida a las haches (HH) tanto como mantener la esencia de lo que es un escritor, dándose vida a ellos mismos” (Trabajo de campo, 2018).

En concreto, *T-ache* y *EDL* configuraron una identidad personal o individual alrededor del *hiphop*, al momento en el que fueron conscientes de sí mismos lograron obtener una diferenciación entre los individuos con los que se relacionaban y a su vez lograron conectarse por medio de la práctica del rapeo relacionándose de tal manera que crearon una consciencia grupal o identidad colectiva la cual se materializo en el concepto de *Ache´s de vida* y sus implicaciones; un sentido de pertenencia y diferenciación, una estrecha relación

expresada en lo que llaman *hermandad* o *carnalísimo*, prácticas, lenguaje, códigos, entre otros elementos.

3.10.2.- Discurso lírico de *Ache's de vida*.

Como se ha descrito la música juega un papel importante en la construcción de la identidad, porque en ella se presentan elementos de reciprocidad entre individuos al compartirse el gusto por cierto género, el caso de *Ache's de vida* y la música rap es un claro ejemplo de como este fenómeno sociocultural ayuda a configurar y solidificar una identidad.

En este sentido Pablo Vila (1996) afirma que para entender la relación entre música e identidad debemos considerar tres elementos; la *selectividad* que explica la variabilidad entre los gustos musicales (géneros), es decir como la identidad se lleva a cabo mediante una selección de lo real plasmado en la música, la *sedimentación* que explica la lógica de los discursos dando cuenta de la realidad y la interacción con otros individuos mediante la música, y la *narrativa* que narra los episodios de la vida volviéndolos significativos.

Veámoslo de la siguiente manera: dentro del bagaje musical existente en la realidad social del colectivo, *T-ache* y *EDL* seleccionaron al rap como punto central de su gusto musical, poco a poco fueron desarrollando un apego profundo por los componentes rítmicos, sonoros y narrativos que esta música representa hasta coincidir y relacionarse entre sí, dándole un significado individual y colectivo al rap que escuchan y formando una identidad que los orillo a no solo escuchar sino también crear música donde plasman sus fantasías, ideales, vivencias, críticas, entre otras cosas, volviéndose con esto el inicio de otro ciclo pues sus raps al conectar con otros individuos logran crear una identificación en ellos por lo que expresan en sus narrativas. Este punto nos lleva a considerar las razones por las que *Ache's de vida* crea rap.

Con el paso del tiempo y la experiencia que esto les ha implicado, la narrativa que expresa la lírica de *Ache's de vida* da muestra de sus pensamientos, sentires y deseos individuales y colectivos, las razones de este colectivo para crear raps son variadas pero podemos considerar como razón principal de sus creaciones musicales la búsqueda de su trascendencia, una trascendencia al tiempo a partir de su escritura y música, lo que ellos llaman como dejar *su voz inmortalizada*, se

queden sus letras como un libro de un buen poeta (...) lograr nunca morir para quien los pueda escuchar.

En este sentido se entiende la preocupación que el colectivo proyecta por ofrecer lo que ellos llaman un *buen contenido* lírico que se traduce en sus experiencias y sentires reales, escribiendo con mucho cuidado cada una de sus canciones para no caer en mentiras ante la audiencia o individuos que les escuchan. Entre algunas otras razones que enmarcar sus creaciones musicales se encuentran:

- *El hacerlo por un gusto indescriptible*; que hace sentirlos vivos.
- *El querer ofrecer algo a quien los escucha*; algún consejo, historias que motiven, experiencias.
- *El querer expresar lo que sienten*; poder enfocar lo que piensan sacándolo de ellos y exponerlo de alguna manera.

Estas razones fundamentan la creación musical de los raps de *Ache's de Vida* y se ven materializados en cada ritmo elegido, en cada letra y en cada presentación del colectivo, logrando dar a conocer ante su realidad su forma de pensar y de sentir, dejando lo que ellos llaman como un diario:

“donde cuentan lo que está pasando a su alrededor, lo que les está pasando a ellos en ciertos momentos, en ciertas situaciones y más aún importante lo que se encuentran viviendo, siempre desde su perspectiva y sus vivencias”
(Trabajo de campo, 2018).

Por ejemplo, recapitulando el diagrama de Feld que cita Carlos Reynoso profundicemos en los raps de *Ache's de Vida*, específicamente con las canciones *Para todos* y *Letanía* descritas con anterioridad.

Bien, Feld citado en Reynoso (2006) plantea entender seis aspectos que rodean a la música a partir de su descripción; *Competencia, Forma, Performance, Entorno, Teoría y Valor e igualdad*, esto a partir de una serie de preguntas, las cuales se contestan de la siguiente manera:

Competencia, ¿Quién crea sonidos, música y quien los interpreta o utiliza?

Canción: ***Para Todos***.

Comenzaremos por el *beat* o instrumental utilizada para montar los rapeos, esta se caracteriza por ser un *beat descarado de YouTube*, es decir que no pertenece al colectivo, sino que es prestado, rítmicamente se caracteriza “por la repetición

de *bombos y cajas* además de un *piano y batería*” que amenizan y llaman más la atención de quien escucha la canción.

La composición y exposición lírica está a cargo de *T-ache y EDL*.

Canción: ***Letanía***.

Por su parte esta canción se caracteriza por “un ritmo que hace alusión al *rap clásico*, es decir, el *beat* mantiene una estructura donde se aprecian bombos y cajas, un bajo, batería y arreglos de piano, siendo descargado de la plataforma *YouTube* al igual que el anterior, pertenece a alguien más.

La lírica es creada e interpretada por *T-ache y EDL*.

Forma, ¿Cuáles son los medios musicales materiales y como se organizan en códigos reconocibles?

Canción: ***Para Todos***:

En esta canción *T-ache y EDL* se reparten los tiempos y espacios del *beat*; el cual marca y distingue tres partes para la interpretación de un coro y dos para versos, es decir, estos tiempos son repartidos en la interpretación de cuatro versos individuales, además de un coro interpretado por ambos,

Canción: ***Letanía***.

Por su parte, en esta canción el *beat* nuevamente ofrece los tiempos y espacios para la interpretación individual de cuatro versos individuales más uno interpretado por ambos, y dos coros.

En estas dos canciones podemos notar una relación indirecta entre el colectivo y el individuo que crea el *beat*, pese a no conocerse tienen en común la participación en las canciones.

Performance, ¿Cómo se coordinan las formas en la performance?, ¿Qué significados tienen las formas sociales comprendidas para ejecutables y audiencia?

Esta parte que Feld llama Performance a lo que en lo personal considero la *presentación* o *show* expuesto por el colectivo, el cual es “previamente ensayado y donde normalmente *T-ache y EDL* saben de memoria sus versos individuales pero se apoyan haciendo lo que se conoce como *backs*¹³⁵, dobles o refuerzos,

¹³⁵ Esta actividad se caracteriza por reforzar algunas de las partes donde quien interpreta un verso requiere ayuda por diversas razones, puede ser desde una frase u oración que deseen tenga mayor impacto o simplemente y como normalmente se hace en el rap, las últimas palabras de cada línea de los versos.

cuya función es precisamente reforzar la interpretación del rapero en turno para tener más impacto y presencia frente a la audiencia que presencia su show” (Trabajo de campo, 2018).

Canción: ***Para Todos***.

Por ejemplo, en un evento realizado el 10 de marzo del 2018, al interpretar ésta canción lograron conectar con el público que les escuchó de tal manera que fueron ovacionados al finalizar su interpretación, pues esta canción enmarca un desacuerdo con las estructuras políticas y sociales del país (Trabajo de campo, 2018). Podemos situar algunas líneas donde los individuos que los escucharon mostraron una gran euforia y aplaudieron la interpretación:

*dos años de Ayotzinapa no es de las peores cosas
cuarenta y tres perdidos se unen con trece rosas...*

*pasan lustros pasan años pueden pasar los sexenios
mi México pasa hambre y cada día menos empleos...*

*...en mi casa hay menos fugas que de dinero en la mesa
del gobierno, pero eso es lo que menos interesa...*

*Es un grito de esperanza
para todos es un alto amenazas
para todos es una igualdad de razas
para todos, si tú también lo quieres nosotros*

La conexión que logran tener con quien los escuchó en el evento los llevó a una interacción donde fueron ayudados por el público para interpretar el coro de su canción y ser aplaudidos por lo “real” de su lírica (Trabajo de campo, 2018).

Letanía.

Por su parte, esta canción es una de las más representativa de *Ache’s de vida*, visualizándose en su interpretación dentro de su show, pues desde el momento que es anunciada en alguna de sus presentaciones el público reacciona de una manera en la que demuestran interés y gusto por ella, ayudando a corear los versos que componen su lírica, pues da muestra de la historia de *T-ache* y *EDL* dentro del hip-hop y el rap (Trabajo de campo, 2018).

Algunas de las líneas donde el público muestra mucho interés son:

Soy la decepción para mis padres

*Soy ese raro que decidió contarles
Que no era malo que quisieran cuidarme
pero es que yo nací para caer y levantarme...*

*...Esa tinta no falla es letal y adictiva
Como una mona que inhala un vagabundo en la vía...*

*En la primaria nos juntábamos para escuchar a Nach
Los recreos intentando rimar sobre un beat box
Mi oído se agudiza al escuchar un scracht
Y hoy estoy en la guarida dándole vida al hiphop...*

Entorno: ¿Qué recursos proporcionan el entorno? ¿Cómo se explota?, ¿Cuáles son las relaciones visuales-auditivas-sensitivas de la percepción del entorno?

Canción: ***Para Todos.***

Esta canción es una muestra de los sentires y pensares del colectivo en cuestiones político-sociales que les rodean, y es claro ejemplo de cómo toman esa información de su realidad para decodificarla a su manera y ofrecer en este caso un punto de vista con el que otros individuos logran coincidir e identificarse. A su vez esta canción cuenta con video donde los personajes centrales son *Ache's de vida* quienes al interpretar la canción se muestran atados a sillas por individuos con el rostro cubierto quienes representan al sistema político-social, dando el mensaje de que pese a estar atados en algunos aspectos su música es su herramienta para levantar la voz por ellos.

Canción: ***Letanía.***

Por su parte esta canción parte de la experiencia familiar y social de *Ache's de vida* al incursionar dentro del hiphop y de la práctica del rapeo, es una muestra de sus vivencias personales.

Teoría, ¿Cuáles son las fuentes de autoridad, sabidurías y legitimación sobre el sonido de la música?

Canción: ***Para Todos-Letanía.***

En este sentido, hablo en concreto de ambas canciones porque en ellas cada rapero muestra sus puntos de vista contruidos a partir de la información empírica adquirida socialmente, siendo parte de sus conciencias se vuelve legítima cuando salen a la luz y son consideradas por ellos mismos y por quienes los escuchan como *propias* y *reales*.

Valor e igualdad, ¿Quién valora y evalúa los sonidos?

Canción: ***Para Todos-Letanía.***

Este punto es parecido al anterior, pues quienes evalúan y valoran la música de *Ache's de Vida* son en primera instancia; ellos mismos pues la relación que mantienen les permite buscar, analizar y elegir ritmos en los cuales montar sus raps y a su vez encontrar las temáticas donde sus pensamientos se mantengan equilibrados y tomen la decisión de escribir sobre alguna temática en particular. Por otra parte, la audiencia o la *escena del rap toluqueño* ha evaluado sus raps desde sus inicios logrando tener una aceptación o desagrado entre los raperos y escuchas que componen la escena, obteniendo con ello una similitud de sentires o una identificación con los raps de este colectivo, y además la sociedad que no pertenece al movimiento *hiphop* también lo hace, pues su rap ha logrado traspasar esas líneas llegando a oídos no relacionados con el rap toluqueño.

Como se puede notar en este par de ejemplos, las principales funciones de la música creada por *Ache's de vida* son expresivas, es decir, a partir de su música pretenden dar a conocer sus sentires y pensamientos siendo el resultado de la información y experiencias adquiridas en su realidad social.

Aunado a esto e inclinado a sus *performance* o *shows*, *Ache's de vida* tienen la capacidad de aprovechar el contexto en el que se encuentren para conectar con los individuos que los escuchen a partir de sus actitudes y sus líricas haciendo que su música tenga la función de representar no solo al colectivo sino también a quien escucha y que no tiene las capacidades de *T-ache* y EDL pero que se identifica con sus raps.

Con todo lo dicho hasta el momento queda claro que la música es el medio por el cual *Ache's de vida* expresa y da a conocer sus sentires y pensamientos de la realidad que viven, en términos de Tomas Luckman y Peter Beger (2001) estos individuos viven una “realidad de la vida cotidiana” que no es más que la información ordenada, moldeada y significada que su contexto les ofrece cotidianamente, al recibir esta información la interpretan causándoles sentimientos e ideas las cuales dan como resultado un producto cultural que proyecta la subjetividad del colectivo a partir del lenguaje.

En este sentido podemos entender que la música, y en este caso el rap, es como dice Valenzuela (2003) una representación social en la cual *Ache's de vida* cristaliza sus comportamientos, pensamientos y sentires y a su vez es un

lenguaje que lleva a cumplir uno de los propósitos expresados por el colectivo relacionado a su trascendencia, pues este al ser sistema de signos con significado es capaz de atravesar las barreras del tiempo y espacio, es decir, el rap les permite esa expresión de pensamientos, de protesta, de mostrar una realidad que el medio social desconoce, el colectivo representa una parte de la sociedad que se comunica con un lenguaje específico el cual no siempre comprensible para todos los individuos de un gran contexto sino es parte de un sector en específico.

En primera instancia el rap es una representación social porque dentro del discurso que se proyecta en la lírica de *Ache's de vida* se aprecian imágenes sonoras con significados y referencias a una contraposición de algunos elementos de un sistema cultural hegemónico, también se expresan sentires como amor, desamor, esperanza, filosofías de luchas y vida, discursos donde el mensaje trasciende a la cotidianidad de la vida social, es muy claro que todo ello depende del contexto donde se desarrolla el colectivo pues es el que les brinda la información necesaria para crear el contenido de sus raps..

Por otra parte el rap de *Ache's de vida* se visualiza como un lenguaje porque como lo dice Luckman el lenguaje es capaz de transformarse en depósito objetivo de vastas acumulaciones de significado y experiencia, que puede preservar a través del tiempo y transmitir a las generaciones futuras poseyendo una cualidad inherente de reciprocidad e intencionalidad y dentro del rap de *Ache's de vida* podemos apreciar estas características pues es donde depositan sus subjetividades que dan a conocer a su contexto con intenciones puntuales. A su vez podemos entender esta idea porque como lo dice Stuart Hall citado en Valenzuela (2003) en primer lugar el discurso lírico se construye a partir de la práctica social estructurada, significada y convencional que representa el mismo lenguaje que practican, es decir que se proyectan elementos de la realidad que vive *Ache's de vida* por medio de sonidos y palabras que son entendibles por el resto de la sociedad (o por el sector que representa el *hiphop* toluqueño) con la que interactúan, pues se comparte los significados de las palabras y por ende es un reflejo fidedigno e intencional de sus sentires, pensares y deseos.

Finalmente, como lo dice Aguilera citado en Manjarrez y Bolaños (2010) la música otorga roles y estatus a los individuos en los grupos donde se desenvuelven socialmente y el rap a *Ache's de vida* les ha brindado un estatus

y roles simbólicos entre los individuos con los que interactúan dentro del contexto del *hiphop* que se materializan en la expresión de *respeto por su trabajo*, *creación de expectativas sobre ellos*, *apoyo incondicional en sus presentaciones o shows*, *oportunidades de estelarizar eventos*, *oportunidades de presentarse en espacios fuera de la ciudad*, *admiración*, *seguimiento de su música*, *remuneraciones económicas*, entre otras cosas, por parte de otros individuos inmiscuidos en la práctica del rapeo y en el *hiphop* toluqueño.

**Capítulo IV: “Sólo necesitamos una libreta,
un bolígrafo, un beat...”. Etnografía y
análisis antropológico de Atascados Crew.**

Atascados Crew es la otra parte importante de este trabajo, pues al igual que *Ache's de vida*, es un colectivo que ha construido su vida alrededor del *hiphop* y ha optado al igual por la práctica del rapeo dentro del *hiphop* toluqueño para destacar durante los últimos cuatro o cinco años.

4.1.- ¿Quiénes son *Atascados Crew*?

Atascados Crew es un colectivo de jóvenes inmiscuido en el movimiento *hiphop* toluqueño creado hace aproximadamente 3 años; integrado por Ricardo Velázquez Martínez, conocido como *Fozforho*, de 23 años de edad, originario de la colonia el Seminario, Toluca; Francisco Javier García, de 28 años, conocido como *Kadio*, originario de la Ciudad de México; y Fernando Jasso Palma, conocido como *Muro* de 36 años de edad y originario de la colonia San Antonio Buena Vista, Toluca (Trabajo de campo, 2018).

Francisco, quien actualmente vive con su esposa e hijo, se dedica a laborar como capturista en un verificentro de la ciudad, mientras que Ricardo quien vive con su abuela materna y trabaja de manera independiente, dedicándose a la producción de artesanías y tatuajes en su propio negocio. Ambos padres de familia han alternado durante los últimos años su apego por el rap con el trabajo para sostener económicamente a sus familias. Por su parte Fernando, quien vive con sus padres, es licenciado en Informática Administrativa, dedicándose al soporte técnico, aparte de la música y actualmente a tatuar, a la creación de alebrijes (artesanías) y a la pintura (Trabajo de campo, 2018).

Reunidos por el gusto al *hiphop* Francisco y Ricardo llevan aproximadamente 15 años inmiscuidos en la práctica del rap, mientras que Fernando indica vivir este movimiento cultural desde hace más 20 años, curiosamente Ricardo y Fernando tuvieron su primer acercamiento al *hiphop* por medio del graffiti el cual les brindo sus nombres frente al rap toluqueño, por ejemplo, Ricardo tras problemas familiares se dedicó a realizar *graffiti* constantemente ganándose el apodo de “cerillo” por su destreza al momento de realizarlo, al paso del tiempo realizó un *graffiti* cambiando al sinónimo de *Fozforho* al cual le encontró gusto adoptándolo como su apodo o nombre para darse a conocer en el *hiphop* toluqueño (Trabajo de campo, 2018)

Por su parte Fernando adopta el nombre de *Muro* tras realizar *graffiti* con el apodo de *trabel*, pero al enterarse de que otro individuo se hacía llamar de la

misma manera decide retirarse el nombre comenzando a buscar uno nuevo, curiosamente mientras jugaba futbol americano en la línea central donde recibió el apodo de *Muro* por su aspecto físico y manera de jugar, encontrándole un gusto por el nombre es como Fernando adopta *Muro* como su apodo y como se da a conocer ante el *hiphop* toluqueño, Fernando ya había sido parte de un grupo reconocido en Toluca y sus alrededores junto con su hermano fueron *Residentes del hiphop*, por su parte Francisco no recuerda alguna razón concreta por la que adoptó el nombre, simplemente refiere que en sus años de secundaria la pronunciación errónea de la palabra *cabrón* dio origen a su apodo *Kadio* con el cual ha sido conocido dentro de la escena del hiphop (Trabajo de campo, 2018). Transcurría el año del 2009 cuando viviendo en la misma colonia Francisco y Ricardo se conocieron, coincidiendo en eventos comienzan a trabajar canciones juntos, al paso de los años conocen en un evento a Fernando con quien de igual manera comienzan a coincidir hasta que en el 2016 reunidos en el domicilio de Fernando crean una canción titulada *Me la pelan*. Esta canción tuvo aceptación dentro del rap toluqueño así que tras platicarlo deciden crear un grupo, la búsqueda de un nombre para el grupo los llevo a considerar nombres chuscos ya que consideran que entre los tres existe una buena convivencia, en palabras de Francisco nos lo llevamos a puro desmadre, sacábamos puros nombres chuscos, *Fozforho* cuando se ponía a escribir para el beat escribe, escribe, escribe, escribe, y cuando se mete a grabar nos dábamos cuenta que su letra abarcaba todo el beat y no los dejaba espacio y entonces le decimos, no mames güey pinche atascado, así nació *atascados Crew*” (Trabajo de campo, 2018).



Figura1.- Atascados Crew en un evento realizado a las afueras de la ciudad de Toluca, al lado izquierdo de la fotografía *Fozforho*, al centro *Kadio* y a la derecha *Muro* (imagen retomada de https://www.facebook.com/pg/Atascados-Crew-294515530887426/photos/?tab=album&album_id=295768334095479&ref=page_internal, diciembre 2018).

4.2.- El *hiphop* llegó a sus vidas.

Para *Atascados crew* el *hiphop* es una “cultura donde se engloba la música, el baile, la escritura y la pintura, es un círculo de la sociedad en el cual se tienen las mismas ideas o ideología con diferentes costumbres, es algo distinto a lo que existe, es algo auténtico” (Trabajo de campo, 2018).

Influenciados por los raps de los años noventa y por las personas que les rodaban este trio de jóvenes tienen su primer contacto con el *hiphop* a temprana edad quedando atrapados de manera inmediata provocando un gusto por las prácticas que este movimiento implican, por ejemplo, Fernando (*Muro*) conoció al movimiento desde dentro de su casa, pues su hermano mayor ya había creado un gusto por el rap y el *graffiti*, mostrándole algunos discos de rap y piezas de *graffiti*, llevándolo con él a eventos por la ciudad, logrando que Fernando desarrollara una inquietud por el *graffiti* el cual practicó durante sus primeros años dentro del movimiento hasta inclinarse por el rap (Trabajo de campo, 2018). Por su parte Ricardo (*Fozforho*) conoció al *hiphop* a los 14 años de edad por medio de la música y el *graffiti* que compartían sus amistades en la colonia donde ha vivido, comenzó realizando *graffiti* hasta conocer a raperos como *Nach* y *Violadores del verso*, quienes le mostraron la manera en la que podía desahogar

sus problemáticas por medio de las rimas, en sus palabras “yo hacia *graffiti*, andaba pintando, ya posteriormente llego un poco de madurez y me latió más hacer rap, si, desahogarte en el beat” (Trabajo de campo, 2018).

Francisco (*Kadio*) por su parte conoció el *hiphop* por medio del *break dance* y el rap, pues a la edad de 10 años llego junto con su familia a vivir a la ciudad de Toluca, mientras que un día caminaba por el parque Luis Donaldo Colosio junto a su madre vio a unos sujetos bailando *break dance* creando inmediatamente un gusto por el baile, siendo solo un niño no entendía la magnitud de lo que había observado, no fue hasta llegar a sus años de secundaria cuando al conocer a *Stomp*, un rapero originario de Toluca quien no asistía a esa escuela pero iba al momento de salir para improvisar con algunos otros sujetos, logra maravillarse por la manera de hablar por medio de rimas, en palabras de Kadio:

“...yo me acuerdo que salía de la secundaria y conocí a *Stomp* que siempre que salimos de la secundaria me acuerdo que estaba ahí afuera improvisando y pues me llamó la atención como improvisaba, cómo acomodan las palabras a través de las rimas y sobre un ritmo” (Trabajo de campo, 2018).

El conocer a este rapero marco con fuerza su gusto por el rap, ya que a partir de ese momento Francisco decide comenzar a practicar el rapeo, escribiendo canciones y tratando de improvisar, comenzó a asistir a eventos por la ciudad lo cual le mostro la existencia de un mundo del que según él no ha podido escapar.



Figura 2.- *Stomp*, rapero Toluqueño, influencia de *Kadio* en un evento en la ciudad de Toluca (imagen retomada de https://www.facebook.com/stomp.toluca/photos_all, diciembre 2018).

4.3.- Afiliación por el rap.

Para este colectivo el formar parte de un movimiento cultural como lo es el *hiphop* es vivir dentro un mundo diferente a lo convencional, donde ir en contra de lo establecido o de lo “normal” es sinónimo de levantar la voz y dar a conocer sus inconformidades, es por ello que de entre todas las cosas que este movimiento implica tomaron el rapeo como practica principal al vivir el *hiphop*, en sus propias palabras el “rap es uno de los elementos donde se pueden expresar, es la combinación entre la escritura y la expresión, es una terapia en el cual escribes lo que sientes o lo que vives” (Trabajo de campo, 2018).

Pese a tener un gusto y antecedentes en el *graffiti* y el *break dance*, *Atascados* coinciden en que fue principalmente por facilidad que les ha implicado hacerlo el motivo por el cual rapean, además de “poder expresar muchas cosas, el poder escribir, el conocer lugares y personas gracias al rap, el decir cosas con las cuales la gente puede identificarse, el subir a una tarima o a un escenario, el sentir apoyo por parte de quienes los escuchan o el simple hecho de desahogarse “ (Trabajo de campo, 2018).

Por ejemplo, Ricardo (*Fozforho*) y Fernando (*Muro*), son individuos que según ellos no temen a expresar sus sentires mientras que Francisco (*Kadio*) se describe como una persona reservada quien gracias al rap ha logrado aprender como socializar y hablar con las personas, en sus palabras “yo soy una persona como muy reserva, a base de rap me llegue, me enseñe a expresar, me supe dirigir hacia la sociedad” (Trabajo de campo, 2018).

4.4.- Razones para crear rap.

Para *Atascados* cada canción que realizan tiene un significado particular ya que, lo que escriben es lo que hacen, es la parte esencial, no dicen mentiras, es lo que hacen de su vida y plasman en sus raps, pero ¿Cuáles son las razones por las que crean rap?, en este punto separare las razones de cada integrante del colectivo, por ejemplo, *Fozforho* refiere que rapea por gusto y para desahogarse:

“...hay veces que, he compuesto muchas canciones solo para desahogarme, he escrito sin beat, he escrito haciendo el beat, metiendo rima y cambiando, sampleando y, es desahogo, es como algo que quieres gritarle a la sociedad y a ti mismo; el cómo te sientes, expresarte, expresar más que nada” (Trabajo de campo, 2018).

Además, *Fozforho* escribe y rapea con un par de fines que lo ha acompañado desde su primer día en el movimiento, en primera instancia al crecer sin padres se propuso sacar adelante su vida a partir de los conocimientos que le ha brindado el hiphop y por otra parte mostrar a la gente que le rodea una manera a la que la llama “derecha” o “por el camino derecho” de hacer las cosas, con esfuerzo y trabajo constante.

Por su parte Muro refiere que escribe por el gusto de dar a conocer sus puntos de vista, además de plasmar sus vivencias para que así puedan perdurar al tiempo.

Mientras que *Kadio* escribe y rapea básicamente para sacar todo el estrés que le provoca su cotidianidad, a diferencia de *Fozforho* y *Muro* el no siente la necesidad de plasmar sus vivencias o escribir de su persona, viéndolo literalmente como una terapia, en sus palabras “me sirve para sacarme todos los rollos que traigo conmigo y para liberar todo lo que llevo detrás de mí y no forzosamente tratar de expresar de mi vida, mis letras no hablan mucho de mí sino como que hablan de estilo o de *flows*” (Trabajo de campo, 2018).

4.5.- Procesos creativos, la creación de rap.

Debido a los roles sociales que desempeñan los integrantes de *Atascados Crew*, refieren tener la necesidad de tiempo libre para poder escribir sus canciones, ensayarlas y grabarlas, pues sus trabajos, principalmente el de *Kadio*, absorben por completo su tiempo dedicando el libre a su familia, caso similar al de *Fozforho* quien pese a que labora independientemente, dedica gran parte de su tiempo a su hijo y esposa, mientras que por su parte *Muro* es quien tiene mayor libertad de escribir y grabar sus canciones, pues las herramientas utilizadas se encuentran en su domicilio. En sus palabras:

“Solo necesitamos una libreta, un bolígrafo, un beat y más esencial; una vivencia o algo que contar, encontrando los momentos precisos de inspiración para sentarnos y poder crear una canción que nos llene para darla a conocer” (Trabajo de campo, 2018).

Estas necesidades son cubiertas por cada uno de ellos, pues en ocasiones cada uno escribe por su cuenta partes de sus canciones hasta juntarse en el domicilio de *Muro*, ya que en este se encuentra todo el material necesario para poder

grabar sus raps, en otras palabras, es donde se ubica el estudio semi profesional o *home studio* donde *Atascados Crew* realiza sus grabaciones.

Dentro del domicilio de *Muro* en su cuarto se encuentra “una cabina de grabación de unos 3 metros de ancho por 5 de alto formada por tablas de madera y un gran cristal que permite observar grabar a quien entra a la cabina, dentro de ella un micrófono colgado en un gancho sostenido en el techo, unos audífonos de diadema y en sus paredes luce esponja acústica utilizada para obtener una mejor calidad de audio al grabar, fuera de esta cabina hay una mesa donde soporta dos computadoras con las que *Muro* graba las canciones y edita, además de cuatro bocinas para escuchar a quien graba y el resultado final de la canción, el *software* utilizado para grabar se conoce como *Cool edit* y fue comprado por *Muro*” (Trabajo de campo, 2018).

Esto es el estudio de grabación casero o *home estudio* creado por Fernando al paso de los años, que le ha permitido grabar sus temas, los de *Atascados Crew* y grabarles a otros raperos de la ciudad su música, obteniendo con esto un beneficio económico.



Figura 3.- Un Día De Grabación En La Casa De *Muro*, *Fozforho* jugando antes de grabar una canción en el *home studio* ubicado en el domicilio de *Muro* (imagen retomada de https://www.facebook.com/fozforho/photos_all, diciembre 2018).

4.6.- Lírica.

Para *Atascados Crew* el contenido de sus canciones muestra un poco de las personas tras los nombres de *Muro*, *Kadio* y *Fozforho* abarcando temáticas muy personales hasta temas que ellos mismos consideran *divertidos* o para *echar desmadre*, eso se debe a que a lo largo de sus años dentro del rap han pasado por etapas en las que han escrito sobre temas variados hasta llegar al punto de considerarse estancados por escribir de algo en concreto, es por ello que prefieren mantener sus perspectivas abiertas para crear canciones sobre cualquier temática.

Por ejemplo, *Fozforho* quien ofreció más información sobre este tema argumenta que cuando empezó a escribir sus canciones intentaba realizado dando algún mensaje a quien lo escuchara pero al verse rechazado comenzó a experimentar con otras temáticas, en sus palabras “yo empecé, intentaba hacer una rola de conciencia, una rola de estilo de *flow*, de punch, para aprender voy a hacer una rola de calle, voy a hacer una rola de, los pedos que pasan en las calles, temas libres, soy muy abierto en ese sentido, incluso el trap, lo puedes hacer siempre y cuando des un mensaje” (Trabajo de campo, 2018).

Las siguientes paginas mostraran ejemplos de las canciones de *Atascados Crew*, una de ellas como colectivo, una canción de *Muro* y una canción de *Fozforho*, en el caso de *Kadio* no se logró conseguir alguna pues según el perdió varias canciones y no se encuentran en alguna plataforma digital.

Canción 1: *Me la pelan*.

Año: 2016.

Interprete: *Atascados Crew*.

Versos por Fozforho

Solo por el hecho de convertir mi
vida en música
Contarte lo que pasa a diario de la
vía publica
Lo que la tele o radio no te publica
Solo por expresar mis sentimientos
me quieren censurar

Seguiré haciendo esto, aunque me
quieran borrar del mapa
Que me maten haciendo lo que
gusta

Al fin y al cabo, de la muerte nadie se
escapa
Son Fozforho-man sin capa

Ustedes saben que yo sigo haciendo
rap y de este *flow* no te escapás
Disparo rimas de metralla rapa
Tomate tu compa, compa, hicieron
que este *flow* los rompa
A mi déjame las letras tu quédate la
sopa

Coro

Muchos me llaman y me dicen
Que ya mejor me tranquilice
Que me pueden mandar a golpear
Tal vez asustar o intentar matar solo
por hacer rap

Versos por Muro

Y si no prestas atención a tu vida no
hay iniciativa
Pues se caracteriza la labia, la
envidia
Mi rap aquí tu medicina

Las apariencias engañan a la gente
Moriré haciendo esto siempre de
frente
Y solo te recuerdo entre gente que
miente

Si me vas a cantar el tiro recto, Con
puños o dialecto
Sostenlo de frente y apriete bien los
dientes
Que, para decir las cosas como la
bandera, ya ha muerto mucha gente

Te diré no soy el mejor ni respeto
tengo
Pero soy el cabrón, cuando veo lo
sostengo

Coro

Esta canción cuenta con un video en la plataforma *YouTube*, donde participan los tres integrantes de *Atascados Crew*, con una duración de 3 minutos con 37 segundos, comienza con un dialogo entre *Fozforho* y *Kadio* en donde actúan una llamada que recibe *Fozforho* amenazándolo por su creación de raps, inmediatamente al colgar la llamada comienza *Fozforho* con sus 3 versos, al finalizar se escucha un coro en el cual participan los tres integrantes continua *Muro* con 4 versos, la participación de *Muro* se distingue por el estilo que maneja al momento de rapear pues lo hace de manera rápida a diferencia de *Kadio* y *Fozforho*, al finalizar *Muro* se escucha otra vez el coro continuando con 3 versos interpretados por *Kadio* para finalizar la canción con la repetición del coro en cuatro ocasiones.

Muchos me llaman y me dicen
Que ya mejor me tranquilice
Que me pueden mandar a golpear
Tal vez asustar o intentar matar solo
por hacer rap

Versos por Kadio

Pero a mí me vale verga
Rapeare lo que quiera
Hasta el día en que me muera
Nueve milímetros, fluye de la lengua

Qué esperas leva, corre con el
chisme
Que saque el rap de la era, de a
deberás
Censurada no noqueada a la que la
sociedad no le cala

Me definiendo con las baizas de mi
lienzo
Me esmero, lo sacudo, lo reparto y
te noqueo

Coro

Muchos me llaman y me dicen
Que ya mejor me tranquilice
Que me pueden mandar a golpear
Tal vez asustar o intentar matar solo
por hacer rap

Los coros tienen una particularidad pues al ser repetido dos veces en sus primeras dos apariciones, al pronunciarlo la primera vez en su última línea se aprecia la oración *Tal vez asustar o intentar matar solo por hacer rap* cambiando en su segunda pronunciación a *Tal vez asustar solo por hacer rap*, esto se visualiza también en las cuatro últimas veces que es interpretado.

El ritmo sobre el cual está interpretada esta canción es un clásico *boom bap*, es decir un ritmo creado a partir de sonidos como bombos y cajas, toques de pianos y efectos sintéticos.

Según *Atascados*, el mensaje que dan a partir de esta canción es que seguirán escribiendo y haciendo rap sin importar lo que las personas de la escena que les rodean o sus allegados piensen sobre esta actividad, además de ser la primera canción creada por los tres.



Figura 4.- Portada Del Video De La Canción *Me la pelan*, creada e interpretada por *Atascados Crew* (imagen retomada de <https://www.youtube.com/watch?v=RYIUUpUiD9cM>, diciembre 2018).

Canción 2: *Good Life*

Año: 2016.

Interprete: *Fozforho*.

Álbum: *Respaldo*.

Versos.

¿Qué quién soy? Pudiera ser cualquiera
Y creo que lo soy, solo soy diferente a lo que quieren que sea

Uno más en este planeta de millones de personas
Donde mi meta es ser feliz con mi propia persona

Tengo deudas como todos, una
abuela como madre
También un hijo por el cual me
esfuerzo día a día
Tengo dos trabajos los cuales
disfruto mucho
Hago rap para desahogarme y me
gusta el fútbol
Mi vida gira en torno a eso

También hay problemas en la
colonia
Asaltos, muertes y sangre por
drogas

Malos entendidos por gusto y por
pesos
Pero trato de mezclarme en eso
La mayoría que hace eso terminan
presos
O les vuelan los sesos

Yo no quiero eso para mi
Quiero ser una leyenda o ser
recordado como Mohamed Ali
Talvez no en el ring, ni fluyendo en
un beat
Solo por la persona que soy

Cambiando ideales tontos
Y forjando el rumbo para donde voy

Es que yo soy esa persona tranquila
que busca paz
Como he dicho en otros tracks
Creo que yo soy capaz de vivir feliz
sin necesidad de drogas
Solo teniendo lo que necesito y ya

A veces me siento des confortado,
agotado
Pero sé que si no hay lucha no hay
final feliz
Todo comienza con un cielo gris

Con ganas de llover
Pero si no le entras a la lluvia, no vas
a aprender

Aunque sientas que puedas perder
Yo pongo firmes mis dos pies
No voy a retroceder hasta terminar
siendo lo que quiero ser

Good Life, Good life

Soy una persona normal, humilde y
con metas
Me gusta conocer nuevas cosas
vencer obstáculos y grietas
Me gusta saldar cuentas
Y me gusta ser tomado en cuenta

Good Life

Me gusta mi vida, me gusta lo que
hago
Disfruto al máximo cada segundo
me gusta ser mejor día con día
me gusta ser mi propia guía, *yhea*

Esta canción, escrita e interpretada por *Fozforho*, y pertenece a un proyecto “disco” realizado por el mismo rapero en el año del 2016, cuenta con un video en la plataforma *YouTube*, con una duración de 2 minutos y 56 segundos; está estructurada por 11 versos sin ningún coro.

La peculiaridad que tiene esta canción es al finalizar el noveno verso *Fozforho* interpreta las frases *Good Life, Good life* de manera entonada, es decir, trata de vocalizar estas frases para resaltar la razón de ser de esta canción; muestra un poco de su vida personal, *Fozforho* en su estilo particular tiende a alargar sus oraciones hasta un punto donde no se distinguen las rimas, en sus palabras lo realiza porque es más importante su *flow* o la manera en la que fluye sobre el *beat*.

El ritmo sobre el que interpreta esta canción es un *boom bap* clásico con sonidos como bombo y caja, acompañado de un piano suave y efectos musicales que da la sensación de felicidad.

Canción 3: *One Shot*.

Interprete: *Muro*

Año: 2018.

Versos.

Empezaré con un hola que tal
Hoy desperté muy temprano
Y en el seis uno encuentro puro
raperito *rapstar*
un audio voy a tirar y me pongo a
pensar

El rap no es como antes, antes era
llevar mensaje, unión e igualdad
Hoy solo es vomitar por batallitas y el
¿qué dirán?
Lo más cagado es que todo ya es
escrito ya no hay *freestyle*
Hoy solo se busca dinero, las gorras
y pensar de manera pendeja que en
México se vive igual

Aquí no hay *gangsta* hay narco, pero
igual a la tumba iras
El chingarle por un varo, el día a día
es verdad
No me vengas con mentiritas y te
mal viajes ya no hay salida
Al final la mentira se descubrirá

Tatuajes de moda, los infinitos
abundan
Así como tu pendejo de la moda,
maldita sociedad
El rap se vuelto hipocresía, mentira
en la que hay mucha suciedad
Envidia, amistad te apuñalan por
detrás

Muy pocos los que te ofrecen apoyo
sin buscarte chingar
Contestare de paso dos, tres cosas
al azar
Mi estilo suena culero, pero es propio
No he tenido que imitar a un alemán,
un gera o puto que haga trap

Como todo mundo y su evaluación
de sobresalir y pegar
Como una rola del triste de José
José la pueden hacer para bailar
No hay limitación en esto, hay
muchos temas por abordar
El rap pegaba duro cuando de
verdad era rap
Ahora solo es un puñado de mueve
el culo comparado con otro género
hasta el pop suena igual
Hoy estoy harto de todo lo inmundo
que llegue a amar

Los eventos ya parecen velorio,
vestimos de luto, las rolas todas
suenan igual
Dentro de un rapero ya no es lucir,
ya no hay mc
Parece promotor de quesos
buscando el ascenso por un puesto
Y los niños que empiezan en esto
suelen dejarse llevar

Por unos *likes* en redes sociales,
entre más tengan eleven su ego
Sienten que su tema es la verga,
cuando en realidad solo es una rola
que dura un momento
y después se olvidará
Los niños ahora quieren fumar,
agarrar el churro, sacar tantito humo

Se sienten malandros,
incomprendidos de la humanidad
Muchos terminan sumergidos en el
retraso mental

Y aun me preguntan porque los
eventos y el rap de antaño eran a
toda madre
Pues la respuesta la encontraras
Cuando dejes de hacer imitaciones
baratas y seas como tú mismo
Como tú mismo, real.

“Y es que estoy harto, arde escuchar
el, harto de ver a morros mierda,
cuando ni sus propias calles
conocen, cuando su barrio es gueto,
cuando tienes muchas armas,
cuando aún van en secundaria, pero
ya son padrotes, estoy más arto,
cuando se fuman se elevan y
necesitas unos azotes”.

Esta canción con duración de 3 minutos y 31 segundos, es un *One Shot* realizado
por *Muro*, cuenta con un video en *YouTube*, está estructurada por 9 versos

expuestos al estilo de este rapero, de manera rápida y sin muchas pausas entre sus oraciones, al final de los nueve versos cuando acaba la canción *Muro* habla sin realizar alguna rima, mostrando su perspectiva sobre la escena del rap toluqueño actual comparándolo con la escena en la que él empezó a rapear y en la que fue muy reconocido.

El ritmo sobre el que está interpretada esta canción es un *boom bap* clásico, con sonidos de bombos y cajas, pianos, y efectos que hacen parecer una interpretación *burlesca* de cada verso.

4.7.- Sensaciones al exponer sus raps y distribución.

Las maneras en las que *Atascados* distribuyen su música son variadas, pues han optado por las redes sociales, plataformas en internet y sobre todo presentaciones en vivo en eventos en diferentes partes de la ciudad y fuera de ella para conseguir una audiencia que está al pendiente de sus materiales como colectivo y por separados, estos son algunos ejemplos.

Facebook representa la principal red social por la cual *Atascados* da a conocer sus raps, no cuentan con alguna *Fanpage* o página que hable en específico del colectivo, con lo que si cuentan es con una página llamada *Weed Productions* en la que postean y dan a conocer sus canciones y videos, además de las cuentas personales de cada uno de los integrantes en las que dan a conocer información por separados sobre sus proyectos, sus canciones, *flyers* de eventos donde se presentaran, videos de sus presentaciones y fotografías de los mismos.

Links de *Atascados Crew* en *Facebook*:

- Cuenta/Perfil de Fozforho: <https://www.facebook.com/fozforho>
- Cuenta/Perfil de Kadio: <https://www.facebook.com/kadio.guapo>
- Cuenta/Perfil de Muro: <https://www.facebook.com/residenteshh>
- Página

WeedProductions: <https://www.youtube.com/channel/UCiLYH9KuszrIECdbYZZv5hg>

Por otra parte, la plataforma de *YouTube* juega un papel importante en la distribución de su música, contando con tres canales en específico para la divulgación de sus canciones y videos tanto como *Atascados Crew* y por

separados uno de ellos se conoce como *Atascados Crew* en donde se encuentra el material del colectivo, además de otro canal con el nombre de *Weed Production* y está a cargo de *Kadio*, ya que realiza videos (graba, edita y produce) no solo de *Atascados* sino también de otros raperos de la ciudad, mientras que el ultimo canal de nombre *McFosforo* está a cargo de *Fozforho* con música de él.

Links de *Atascados Crew* en *YouTube*:

- Canal *Atascados Crew*:
https://www.youtube.com/channel/UCd9fZrEafcZoDZzdej6X_3w/videos
- Canal *Weed Productions*:
<https://www.youtube.com/channel/UCiLYH9KuszrIECdbYZZv5hg>
- Canal *McFosforo*:
<https://www.youtube.com/channel/UC59HjpKo0EE5TbuMVJuY1GA>

(Trabajo de campo, 2018).

Las presentaciones en vivo de *Atascados Crew* están llenos de interacción con el público que los escucha, pues *Fozforho* es el encargado de “subir al escenario con energía para brincar y alentar a la gente para que levanten las manos al ritmo de sus *beats* y hagan ruido como gritar y aplaudir, mientras el colectivo alterna sus interpretaciones, es decir, comienzan su presentación con una canción donde participan los tres, continuando con una canción de *Kadio*, continuando con una canción de *Muro*, continuando con una de *Fozforho*, repitiendo el patrón al menos dos veces” (Trabajo de campo, 2018).

Las sensaciones que obtienen al presentarse en eventos son muy variadas, por ejemplo, *Kadio* dice que la aceptación de un público a sus *shows* depende “de llegar y mirar que tanta gente hay y qué tan prendida está, si hay gente que realmente está poniendo atención se sienten nervios y el querer escuchen las canciones, pero si hay gente, mucha gente o poca gente que se anda drogando o en otro desmadre pero menos escuchando es de decir: a ver qué sale o la neta ya no tengo ganas o no hubiera venido” (Trabajo de campo, 2018).

Por su parte *Muro*, pese a los años que lleva presentándose en eventos por la ciudad, el estado y la república, dice sentir los mismos nervios que en el primer evento pues no sabe cómo reaccionara el público a sus canciones por más que se esfuerce en su presentación, en sus palabras los nervios son parte del *show*; “los nervios en todo, yo creo que los nervios son los chidos, cuando te subes y

vez a la gente, porque a veces ya no la vez ya te acostumbras, pero si siempre así de decir; le voy a dar con todo” (Trabajo de campo, 2018).

Fozforho por su parte piensa que lo primero que siente es un erizar de su piel cuando ve un escenario pues el que la gente se preste y vayan en un plan de convivir, de sentirse bien o de relajarse mediante lo que él está haciendo es su mejor paga, con esto adquiere energía, una vibra muy positiva, en sus palabras; “ yo me desahogo y me canso porque me gusta brincar, me gusta prenderlos, hacerlos mover, la banda que llega a estar moneando hasta tras pues igual incluso jálense de este lado, vamos a hacer un poco, y si llegasen a cantar las canciones, que muy pocas veces, si nos han cantado algunas cancioncillas, que tú les pongas el micrófono y que las canten se siente muy chido, que se identifiquen con tu música es lo mejor que te puede pasar” (Trabajo de campo, 2018).



Figura 5.- Atascados, en una presentación fuera de la ciudad de Toluca, (Almazán, 01/07/2018).

4.8.- Problemas a los que se han enfrentado.

Pareciera que los problemas a los que se enfrentan los jóvenes afines al *hiphop*, son similares ya que normalmente difieren con la cotidianidad social, en este sentido por lo menos dos de los integrantes de *Atascados* se han visto envueltos en algunos problemas que los han puesto a prueba en diversas ocasiones a lo largo de su vida dentro del *hiphop*.

Por ejemplo *Muro* refiere que en su persona no se le hace difícil pertenecer al movimiento porque se juntó con la gente que quiere y gusta, lo que sí ha sido

difícil es el contacto con gente que no pertenece al *hiphop*, en sus palabras la gente “te ven así de no manches o tatuado y ya eres un drogadicto o ya mataste, peor como en todo lo veo normal y me vale todo eso, lo tomo ligero, si hemos sentido el desprecio pero nada más el cosquilleo, que se metan conmigo no, y creo que se debe a la ideología, la ideología gabacha que traemos, suponen que todo el rap es malandro pero no, ya la gente debe saber que pasa con todo, en cualquier sociedad en cualquier círculo social hay de todo” (Trabajo de campo, 2018).

La respuesta que a esto le ha dado ha sido encarar todos momentos de la mejor manera pues según el ahí se quedan, su vida personal y lo que realiza es para él y no para darle gusto a alguna otra persona pues su actitud se inclina a vivir su vida lo más relajado que pueda.

Por su parte *Fozforho* refiere haber enfrentado momentos de discriminación por su manera de vestir, por los tatuajes que adornan su cuerpo y por ser rapero, pero a su vez ofrece una razón de existencia para esta discriminación pues piensa que parte de este fenómeno se debe a la misma condición del rapero, en sus palabras más precisas; “sin ofender a ningún rapero ni nada de eso, muchos dicen que el mundo es una mierda y si, talvez, pero la gente piensa que un rapero nada más va a estar hablando de drogas o de calle, que yo cargo un arma, o que me dedico a robar, porque de eso hablan sus canciones, yo no le veo sentido, no me siento orgulloso por drogarme, la verdad no me siento orgulloso para que alguien más lo diga y se lo crean, hay más cosas de que hablar” (Trabajo de campo, 2018).

A diferencia de sus compañeros, *Fozforho* ha tenido problemas dentro del movimiento en diferentes ocasiones, según el ocasionados por envidia, egocentrismos o malos entendidos con otros raperos pues se considera una persona que pierde la razón rápido, en sus palabras:

“...yo soy una persona que se prende muy rápido, me dicen no que tu esto y el otro y les repito “seguro” y les vuelvo a repetir dos veces “seguro” y ya a la tercera me dice, si me les voy, si he tenido problemas así, pero pues tratas de evitarlo al fin y al cabo esa gente es la que se va temprano” (Trabajo de campo, 2018).

Dentro del papel que desarrolla como rapero refiere también haber tenido conflictos desde el que querer llegar a un evento para presentar sus raps y no se lo permitan, hasta cuestiones económicas con organizadores de eventos.

Por último y por el contrario *Kadio* refiere no haber tenido y no tener problema alguno por su participación dentro del *hiphop* pues según él ha sabido llevar de la mano su vida persona, su trabajo, su familia con el rap, por ejemplo refiere que en su trabajo “me preguntan a qué te dedicas o cosas así, ya les digo hago música, les enseño mi material y nunca me ha pasado algo así, ni críticas o discriminación a mí por pertenecer al hiphop, no me ha costado trabajo, obvio todo eso en una sociedad media, si tuviera amistades de una situación económica más elevada pienso que sí” (Trabajo de campo, 2018).

4.9.- Familia y rap.

Atascados, aprendieron a equilibrar al paso del tiempo sus relaciones sociales y familiares con el rap, como en toda situación al comenzar a adentrarse en el movimiento no fueron bien vistos, pero con el pasar del tiempo fue cambiando la percepción hacia este trio de raperos.

Fozforho por ejemplo tuvo conflictos en sus inicios con familiares como tíos, uno de ellos en particular de oficio policía municipal, ya que cuando salía *Fozforho* a pintar *graffiti* de manera “ilegal” este sujeto a bordo de patrullas lo perseguía por las calles de la ciudad, en sus palabras; “nadie me apoyo, tenía a toda la familia en contra, (...) pero ahora que empiezo a generar dinero a través de lo que aprendí del graffiti como tatuar, incluso vendiendo cuadros, o algo que deje del *graffiti*, ahora mi familia me ve con otros ojos porque realmente estoy haciendo algo, tuve muchos problemas pero ya ahora me ven y me tratan mucho mejor porque ven que estoy haciendo dinero con esto” (Trabajo de campo, 2018).

Caso similar al de *Muro* pues según el al inicio su familia no aprobaba del todo su gusto por el *hiphop* ya que él y su hermano salían de “ilegales” y les cuestionaban el porqué de su actuar y sus amistades, pero ambos lograron cambiar esa perspectiva por el reconocimiento que les comenzaba a perseguir. Como anécdota muy particular *Muro* refiere “un día fuimos a un mercadito a desayunar, domingo familiar y a comer y llega un vato y dice oye no tienes un disco y nosotros así de ¿este chavo qué? y él no es que son Residentes del hiphop ustedes y pues si le dijimos que, si éramos, no pues regálame un disco,

véndeme un disco y no llevábamos ese día discos y mi jefe fue cuando el llegó a regalarnos un micrófono que fue el primer micro que tuvimos para darle” (Trabajo de campo, 2018).

Ese momento tiene mucha importancia para *Muro* pues para él representa el punto de aceptación por parte de su familia para sus actividades dentro del hip-hop.

El caso de *Kadio* es totalmente diferente, pues su familia nunca ha intervenido en su relación con el rap, al contrario, ha recibido apoyo para que continúe con sus raps, *Kadio* refiere “mi familia, los que están dentro de la casa en sí no me dicen nada, ni está bien o está mal, literalmente nada” (Trabajo de campo, 2018).

4.10.- Apreciación del *hiphop* en la ciudad.

Atascados crew representa un colectivo de rap reconocido en la escena toluqueña del rap y sobre todo dentro del movimiento *hiphop* de la ciudad, en este sentido y con base a la experiencia que han obtenido durante sus años activos en el movimiento y así como la escena tiene una perspectiva del colectivo, ellos tienen una perspectiva de la escena a la que pertenecen.

Por ejemplo *Muro* tras vivir más de quince años el rap de Toluca, considera un movimiento *hiphop* apagado y dividido con poca gente asistiendo a eventos a escuchar a los *shows* de raperos locales, en sus palabras “aquí ya se apagó demasiado, bueno de por sí antes no era una escena tan grande, ahorita ya está peor, la gente envidia, antes decías lo que haces y les compartías cosas compartías ideas chidas, y de ahí crecías porque compartías, la envidia es de tu lo haces y yo lo quiero hacer, por ejemplo tú haces un evento y yo digo *yo hago el mío* nada más para chingarte, si no fuéramos envidiosos en el plan de chingar y fuéramos envidiosos en competir todo cambiaría” (Trabajo de campo, 2018).

Por su parte *Fozforho* y *Kadio* coinciden en que se han hecho las cosas mal por parte de los que integran la escena, incluyéndose, pues actualmente observan una audiencia disminuida donde quien asiste a eventos son solo raperos, es decir, la mayoría de los que integran la escena del rap buscan apoyo y reconocimiento propio sin detenerse a escuchar a demás raperos y sin apoyarlos, en palabras más precisas:

“...muchos son exponentes, vas a un evento y todos son exponentes, no hay oyentes, ya todos quieren hacer rap, hay mucha envidia, al final de cuentas

se trata de ir a dar un show y si rifas más se va a demostrar en la tarima no abajo, hay mucho exponente en los eventos, ya muchos van a *pistear*, se ponen grifos, está muy cabrón” (Trabajo de campo, 2018).

A este pensamiento le suman el surgimiento de nuevos jóvenes inclinados por el freestyle ya que según *Fozforho* se muestran despreocupados por conocer las implicaciones culturales del *hiphop*, en otras palabras, consideran que estos jóvenes dañan al *hiphop* por casarse con el *freestyle* y no conocer más sobre el movimiento.

Atascados coinciden en que los problemas que visualizan pueden erradicarse mediante la comunicación entre los raperos que conforman la escena, viendo como inmediata posibilidad una reunificación o lo que ellos llaman una unión, por ejemplo, proponen realizar eventos en fechas que no chochen con otros y en ellos juntar la mayor cantidad de raperos en un solo espacio para disfrutar de sus *shows* y así lograr una convivencia con la mayor gente posible, la unión para ellos es muy importante.

4.11.- Lo que el rap les ha dejado y su propia proyección.

El *hiphop* representa más que un movimiento cultural para *Atascados Crew*, es una forma de vida que este trio de jóvenes adoptaron a temprana edad, incluso han satisfecho necesidades económicas a partir de las enseñanzas que el *hiphop* les ha brindado, sin lugar a duda son la muestra del cambio que puede provocar este movimiento, pero ¿qué es lo más importante que les ha dejado el *hiphop* y el rap? Y ¿Cómo se visualizan en un futuro a partir de su vida dentro del *hiphop*?

Fozforho refiere que el haberse relacionado con el *hiphop* fue una de sus mejores decisiones ya que le ha dejado muchas cosas, en sus palabras: “muchos aprendizajes, conocer a mucha gente, diferentes puntos de vista, diferentes opiniones, me ha dejado emociones, el rap me ha permitido sacar todo lo negativo de mí; drogas, depresiones, de todo, mi vida cambio completamente encontrando de todo en el *hiphop*, me dejó una forma de vida que es el rap, un estilo de vida” (Trabajo de campo, 2018).

Por su parte *Muro* argumenta que básicamente lo mejor que le ha dejado el *hiphop* a lo largo de sus años han sido las amistades que ha sembrado, los lugares a los que ha viajado gracias al movimiento, las experiencias que trata de

transmitir en sus canciones, en sus palabras lo mejor para el son “amistades, conocidos y amistades es lo que más me ha gustado y me ha dejado chido porque sé que puedes llegar a su casa y ellos pueden venir aquí a la mía, el conocer lugares y gente, es lo que más me ha gustado de esto” (Trabajo de campo, 2018).

En cuanto *Kadio*, coincide con *Muro* al referirse a lo que el *hiphop* y el rap le ha dejado, en sus palabras lo mejor que le ha dejado este movimiento es haber “conocido a varias personas, varias amistades que realmente si valen la pena, varios amigos, varios compás, varios carnales, he aprendido bastantes cosas en cuestión de tecnología y entre otras que mucha gente me ha enseñado y he aprendido a vencer muchos miedos y sobre todo es la ruptura de mi brazo, es lo que siempre voy a llevar de recuerdo” (Trabajo de campo, 2018).

La proyección que *Atascados* tienen sobre si mismos varía entre los tres, pues *Fozforho* expresa un gusto por seguir participando en las practicas del rapeo, *graffiti* y aprender sobre el *d’jin*, *Muro* por su parte prefirió reservar su respuesta a esta pregunta pues prefiere vivir su presente y no pensar en su futuro y *Kadio* considera tomara un camino distante al *hiphop*, es decir, “ se ve con un negocio propio, con una casa y con su familia, dentro de la música cree ya no estar dentro de la práctica pero si con proyectos de apoyo para que raperos de Toluca tengan una mayor proyección” (Trabajo de campo, 2018).

Fozforho en cuanto la música refiere “creo que me veo más profesional, quiero armar un estudio, algo más profesional, sacando música, haciendo música, dando mensaje y dejar de hablar, a veces te dejas llevar y dejas de enfocarte en lo que de verdad debes de enfocarte, quiero ser más profesional y dejar de hablar de momento llegar y poner un tema escúchenlo, más completillo, porque empecé con el graffiti, empecé con el rap y ahorita me está gustando hacer ritmos, que tal y cinco años y tenga ya mis tornas, hacer música carnal, divertirme” (Trabajo de campo, 2018).

A lo largo de la investigación se buscaron las maneras y estrategias para obtener la mayor información cualitativa de los colectivos seleccionados y como se aprecia a lo largo de la descripción en este capítulo, *Atascado Crew* representa una muestra clara de cómo sus integrantes viven sus realidades relacionadas estrechamente con el *hiphop*.

4.12.-Análisis antropológico de *Atascados Crew*.

Como podemos notarlo, existen algunas semejanzas entre los colectivos *Ache's de vida* y *Atascados Crew* en relación a sus vidas alrededor del *hiphop*, pero también existen grandes diferencias que los vuelven únicos en su práctica en común, veamos más del tema.

4.12.1.- La construcción de la identidad y *Atascados Crew*.

Fozforho, *Kadio* y *Muro* han construido una identidad muy fuerte alrededor del *hiphop* durante los últimos quince años de su vida, la cual inicio y se solidifico durante su juventud, empezando por el gusto y la práctica a otros elementos del movimiento como el *graffiti* y *break dance*, pasando y encontraron en el rap un ancla para tener protagonismo en el medio toluqueño del *hiphop*.

Pareciera similar el caso de este colectivo con el caso de *Ache's de vida*, pues podemos visualizar lo que William Merrill (2001) plantea en cuanto un sentido de singularidad que distancian al individuo de otros y a su vez acerca con individuos que comparten similitudes psicológicas, sociales y culturales, es decir que el contexto en el que se desenvolvían y sus relaciones sociales tuvieron peso en el conocimiento y desarrollo de su gusto por *hiphop*, por ejemplo, *Muro* tuvo su primer contacto dentro de su seno familiar pues su hermano mayor fue quien lo indujo a la práctica del *graffiti* y posteriormente al rapeo de tal manera que crearon un grupo que es considerado pionero del rap toluqueño por sus logros a inicios de los años dos mil, el grupo *Residentes del hiphop*.

Fozforho quien a la edad de 14 años tuvo su primer contacto con el movimiento, visualizaba a esa edad problemáticas en su núcleo familiar orillándolo a salir de su hogar, gracias a esto conoce por medio de amistades el *graffiti*, practicándolo durante un par de años hasta conocer el rap, con el que decidió mantener una relación muy estrecha comenzando a identificarse con los raps que escuchaba razón que lo lleva a considerar al rap como el elemento más maduro del *hiphop*. Mientras que *Kadio* a la edad de 10 años conoce por medio del *break dance* al movimiento comenzando a desarrollar un gusto por esta práctica y empezando a relacionarse con el *hiphop*, pero no es hasta su etapa de secundaria cuando influenciado por el rapero toluqueño *Stomp* comienza a inclinarse por el rap y toma la decisión de conocer más el movimiento toluqueño y pertenecer a él.

Al igual que *Ache's de vida*, existe en este colectivo una identidad individual, tres sujetos que en distintas etapas de su niñez y juventud conocen el *hiphop* por medio de sus contextos y relaciones con personas que ya pertenecían al movimiento hasta lograr identificarse con las prácticas, códigos, y demás elementos que implica el *hiphop*, hasta llegar al punto de conocerse y coincidir en esas ideologías y creencias formando como resultado la identidad colectiva *Atascados Crew*, es decir que como Valenzuela (2014) propone existió un reconocimiento y a la vez una diferenciación de sí mismos como individuos y posteriormente como colectivo dentro de la masa social que representa el *hiphop* toluqueño que a su vez se encuentra dentro de la realidad social de la ciudad de Toluca.

Para este colectivo uno de los primeros pasos dentro del *hiphop* fue la creación y adopción de un sobre nombre o seudónimo con el que son conocidos en el medio toluqueño, quiero aclarar en este punto que tomo nuevamente como ejemplo de identidad individual y colectiva la creación y adopción de sus nombres porque se me hace uno de los elementos con mayor significado personal y grupal en el cual reflejan información de sus vidas cotidianas, ejemplo de ello es *Muro* quien:

“...adopta el nombre de *Muro* tras realizar graffiti con el apodo de *trabel*, al enterarse que otro individuo se hacía llamar de la misma manera decide retirarse ese nombre (...) mientras jugaba fútbol americano en la línea central de su equipo recibió el apodo de *muro* por su aspecto físico y manera de jugar, encontrando un gusto por el nombre” (Trabajo de campo, 2018).

Podemos notar como tras la pérdida del gusto por un nombre anterior por el hecho de no considerarlo único, toma como base un elemento muy propio como lo es su aspecto físico además de una actividad que practicaba para en primer lugar; aceptarlo como apodo impuesto por su contexto, posteriormente adoptarlo y hacerlo propio llevándolo consigo a otro aspecto de su vida con el que se da a conocer, con el que se gana un espacio dentro un moviendo sociocultural y con el que por ende es reconocido e identificado.

Por su parte el caso de *Kadio* es algo particular pues según él su nombre no tiene algún significado en particular, simplemente es el resultado de una mala pronunciación de la palabra *cabrón* la cual fue escuchada por un individuo que en forma de juego lo convence para adoptar la palabra *kadio* como nombre

dentro del movimiento toluqueño, jugando con la pronunciación de las letras *c* y *k* para escribirlo *Kadio*, de tal manera que a lo largo de su vida dentro del rap ha adquirido una gran identificación con la palabra igualmente ganándose espacios y reconocimiento entre quienes integran el *hiphop* toluqueño.

Mientras que el nombre de *Fozforho* tiene un origen relacionado con la práctica del *graffiti*, es decir, como ya ha sido descrito este sujeto comienza a relacionarse con el movimiento a partir de la pintura mostrando habilidades que lo hicieron destacar entre sus amistades quienes lo comenzaron a apodar *cerrillo* porque según él sus grafitis mostraban un *fuego* especial, que se traduce en sus sentimientos ante sus problemáticas, es por ello que adopta el sobrenombre pero no convencido de portarlo durante su vida dentro del movimiento, esto lo llevo a la búsqueda de sinónimos de *cerillo* encontrando la palabra *fosforo* la cual fue de su agrado y jugando con las letras, es decir, cambiando la *s* por la *z* y agregando una *h* entre la *r* y la *o* crea el nombre *Fozforho*, con el cual ha forjado un lazo dentro y fuera del *hiphop* toluqueño, pues ha sido conocido, identificado y diferenciado entre los raperos toluqueños a partir de este seudónimo y además dentro de sus relaciones familiares comenta que ha llegado al punto en el cual le llaman *Fozforho* y no Ricardo cuando se dirigen a su persona.

Entonces, podemos notar que los contextos y sujetos con los que se relacionaron en algún punto de su vida fueron influyentes en la creación y adopción de sus sobre nombres o *a.k.a.*, pues *Muro* se vio influenciado por los sujetos con los que realizaba una actividad, en su caso un deporte, asociando la palabra con la que lo apodaron con su aspecto físico y de esta manera lo acepto, lo adoptó y lo volvió suyo, mientras que *Kadio* parece ser el resultado de un accidente de vocabulario en el que los sujetos con los que se relacionaba lo convencieron de utilizar sin ningún significado el nombre, pero al que le encontró un gusto haciéndolo tan propio que la palabra adquirió un sentido de pertenencia para él, *Fozforho* por su parte ya dentro del mundo del *hiphop* recibe un sobrenombre de parte de los individuos con los que se relacionaba al hacer grafitis, cuando lo acepta, lo modifica dándole su toque personal y haciendo suyo, esto quiere decir que los tres individuos desarrollaron una identidad para sus sobre nombres influenciados por terceros quienes los apodaron de esa manera.

Por otra parte, un punto esencial de la relación entre este colectivo es la manera en la que conviven en los momentos que crean música viéndose reflejado en la

creación y adopción del nombre del colectivo, pues en sus palabras es el resultado de que en sus reuniones en específico *Fozforho* escriba más de la cuenta al crear una canción, tomándolo con humor llamándolo por esta acción *atascado*, curiosamente fue el mismo *Fozforho* quien propuso el nombre del colectivo el cual fue aceptado por los otros dos miembros sintiéndose identificados con la idea de *escribir de más* para una canción, portando de esta manera el nombre, aunque en lo personal me parece que fue la manera en la que solidificaron su relación colectiva dándose a notar con mayor fuerza para el movimiento toluqueño, es decir, al compartir el gusto por el *hiphop* y el rap aunado a la manera en que conviven el nombre *Atascados Crew* fue la amalgama perfecta para solidificar esa relación.

Pero en este punto debo hacer un paréntesis importante el cual se relaciona con *Muro*, pues este sujeto expresa una identidad individual muy arraigada al *hiphop* y a su práctica, pero no muestra el mismo sentimiento de arraigo e identidad al mundo que engloba *Atascados*, en sus palabras:

“...un día nos reunimos y traían un proyecto, entonces un día sacamos una rola aquí en la casa, y salió el nombre de *Atascados* y ya de ahí jalábamos a los eventos, pero yo siempre he sido Residente, ya cuando nos mencionan como atascados es porque siempre estamos juntos o porque les grabo, todo siempre lo he manejado así en colaboración, pero yo siempre he sido *Residente del HipHop*” (Trabajo de campo, 2018).

Podemos entenderlo de la siguiente manera, la relación que mantienen estos tres individuos se inclina únicamente a la producción de música ya que mientras *Fozforho* y *Kadio* expresan un gran arraigo al concepto de *Atascados Crew*, *Muro* mantienen arraigo a su colectivo anterior, aunque no lo expresa en todo momento ya que se presenta en eventos con el concepto de *Atascados*, es en sus círculos sociales más íntimos donde expresa esta idea.



Figura 6.- Muro Dando Un Show Como Residentes Del HipHop Siendo Parte De Atascados Crew, el evento fue realizado en memoria del rapero fallecido *Mc Press* el 8 de junio del 2018 en la alameda central de la ciudad, el cual reunió a grupos y raperos pioneros de la ciudad de Toluca (Almazán, 08/06/2018).

Esto se ve materializado en el número de canciones grabadas por este colectivo, pues esta investigación logro rastrear solamente una canción en la que los tres individuos participan, grabada en el *home estudio* de *Muro* y editada por él mismo “*Me la pelan*” es la única pieza musical creada por los tres sujetos. Existe otra canción creada por los tres individuos en compañía del rapero toluqueño B-Jhon titulada “*Por los sueños de ayer*”, pero la información que complementa el título ofrecida por el colectivo a la escena del rap es: *Atascados Crew Ft¹³⁶ Residentes del HipHop*, es decir que con el título *Por los sueños de ayer, Atascados Crew Ft Residentes del HipHop* reflejan esta idea que propongo; su identidad colectiva se encuentra dividida pues dos de ellos claramente se identifican como *Atascados Crew* mientras que el otro sujeto no lo hace, manteniendo lasos identitarios con su antiguo colectivo¹³⁷ reflejándolo solamente en aspectos

¹³⁶ Es la abreviatura de *Feat* que proviene de la palabra en ingles *Featuring* que significa colaboración o “con”, es utilizada normalmente en el rap para mencionar que dos o más raperos participan en una pieza musical, en este caso se traduce como *Atascados Crew* en colaboración con *Residentes del HipHop*.

¹³⁷ Con esto no quiero decir que este fragmentada la relación entre el colectivo, sino que *Muro* mantiene una línea entre su arraigo *Atascados* y su antiguo colectivo *Residentes del HipHop* por razones personales.

personales pues ante la escena toluqueña del rap se presenta como *Atascados Crew*.

A su vez, esta idea se visualiza también en la existencia de canciones donde participan *Kadio* y *Fozforho* solos o en compañía de algún rapero invitado a la canción, en esas canciones hacen mención de *Muro* como la persona que produce las canciones, indicando que, aunque su relación sigue presente la participación de *Muro* se limita en concreto a la producción musical.

4.12.2.- Discurso lírico de *Atascados Crew*.

En este punto podemos notar una similitud con el colectivo abordado en el capítulo anterior, pues siguiendo la línea teórica de Pablo Vila citado en Viñuela (2001) y su selectividad, sedimentación y narrativa, los integrantes de *Atascados Crew* también realizaron una elección dentro del abanico de géneros musicales existentes depositando su atención en la música rap desarrollando un gusto que los llevo a sentirse identificados con las líricas de raperos que escuchan hasta llegar al punto de decidir crear sus propios raps plasmando ideas, sentimientos, entre otros, siendo ahora ellos quienes son escuchados por otros individuos.

Las etapas por las que han pasado estos sujetos los han orillado a ofrecer líricas basadas puntualmente en sus experiencias y en el querer pasar ratos agradables o divertidos, sus razones para crear raps se separan un tanto entre los tres individuos pues solo expresan el *gusto por hacer música* como razón en común, de ahí en fuera podemos enumerar razones particulares como:

Para *Muro*:

- *Un gusto por desahogarse.*
- *Dar a conocer sus puntos de vista.*
- *Plasmar sus vivencias para que perduren al tiempo.*

Para *Fozforho*:

- *Vivir su vida a partir de los conocimientos que le ha brindado el hiphop.*
- *Mostrar a la gente que le rodea una manera a la que la llama “derecha” o “por el camino derecho” de hacer las cosas, con esfuerzo y trabajo constante.*

Para *Kadio*:

- *Para sacar todo el estrés que le provoca su cotidianidad.*

Entonces, estas razones representan los fundamentos del porque *Atascados Crew* crea rap, podemos ver que son individuales y que no parecieran coincidir unas con otras, ejemplo de ello es *Kadio* quien argumenta que el crear raps le:

“...sirve para sacarme todos los rollos que traigo conmigo y para liberar todo lo que llevo detrás de mí y no forzosamente tratar de expresar de mi vida, mis letras no hablan mucho de mí sino como que hablan de estilo o de *flows*” (Trabajo de campo, 2018).

Esto quiere decir que mientras *Muro* y *Fozforho* coinciden en hacer raps a partir de sus experiencias *Kadio* no pretende escribir canciones que reflejen sus sentimientos o ideas reales, prefiriendo ofrecer contenido lírical que juegue con su vocabulario y con los ritmos que utiliza, pero esto no quiere decir que no proyecte la información que su realidad le ofrece, pues lo que él llama *estilo* y *flow* son las maneras en las que otros raperos con los que ha tenido contacto crean y exponen sus raps, aprendiéndolo y aplicándolo o buscando hacerlo diferente.

Entendiendo esto podemos pasar, a partir del esquema de Feld que cita Reynoso (2006), al contenido de los raps de este colectivo, reitero el análisis de la única canción que tienen como *Atascados* pues a esta investigación le interesa la vida que llevan como colectivo, sin hablar más podemos entender lo siguiente de la canción *Me la pelan*.

Competencia, ¿Quién crea sonidos, música y quien los interpreta o utiliza?

Comenzamos puntualmente con el *beat*, pista o instrumental que utilizan, la cual fue creada por un individuo el cual no nombran en la información de la canción, es de uso libre, es decir, que la descargaron de la plataforma *YouTube* para utilizarla y crear su canción, además de que se caracteriza por ser un clásico *boom bap*, es decir un ritmo creado a partir de sonidos como bombos y cajas, toques de pianos y efectos sintéticos.

Líricamente participan los tres sujetos, iniciando con un dialogo entre *Fozforho* y *Kadio* quienes actúan una llamada de amenaza, al finalizar la llamada comienzan con sus rapeos.

Forma, ¿Cuáles son los medios musicales materiales y como se organizan en códigos reconocibles?

La organización que mantiene esta canción se centra seis partes, tres espacios donde se interpreta un coro y tres espacios para cada uno de los raperos en donde dos son de cuatro versos y uno de tres versos, veámoslo de esta manera:

4 Versos por Fozforho-Coro-4 Versos por Muro-Coro-3 Versos por Kadio-Coro

Performance, ¿Cómo se coordinan las formas en la performance?, ¿Qué significados tienen las formas sociales comprendidas para ejecutables y audiencia?

Dentro del *show* que este colectivo ofrece, incluyen esta canción como la introducción de sus presentaciones, por ejemplo, en los eventos realizados el 25 de junio y el 1 de julio en los que se presentaron, ofrecieron *shows* similares en los expusieron esta canción, en ese par presentaciones existieron particularidades como el que no realizan entre ellos un apoyo o *backs* para resaltar algunas partes de sus versos y que concretamente en la parte de *Muro* se apreció un *playbak*¹³⁸ acción a la que una parte del público respondió con disgusto, mientras que otros sujetos mostraban apoyo aplaudiendo y gritándoles palabras de aliento.

En estos casos fue poca la conexión entre el colectivo y el público que los apreciaba, pues quienes los escuchaban parecían no comprender el mensaje propuesto por el colectivo además de que solamente *Fozforho* mantenía interacción con los escuchas pidiendo gritos, aplausos y el levantar de sus manos, *Kadio* y *Muro* se mostraron tímidos ante el contacto con el público.

Entorno: ¿Qué recursos proporcionan el entorno? ¿Cómo se explota?, ¿Cuáles son las relaciones visuales-auditivas-sensitivas de la percepción del entorno?

Esta canción es una muestra de los sentires y pensamientos del colectivo, partiendo de sus experiencias vividas ante la escena del rap toluqueño pues el mensaje que proyectan es que seguirán escribiendo y haciendo rap sin importar lo que las personas de la escena que les rodean o sus allegados piensen u opinen sobre su actividad.

Me la pelan es una canción que cuenta con un video en que participan los tres integrantes del colectivo en el cual realizan rapeos a la cámara actuando y

¹³⁸ Esta palabra refiere a una sincronía entre los movimientos labiales con vocales habladas o cantadas, es decir, una simulación de un canto en vivo.

gesticulando de acuerdo al contenido de sus versos, dejando en claro la idea expuesta en el párrafo anterior.

Teoría, ¿Cuáles son las fuentes de autoridad, sabidurías y legitimación sobre el sonido de la música?

Cada uno de los raperos proyecta sus sentires a partir de la información que han recibido de su realidad en el contexto del *hiphop*, rap toluqueño y su cotidianidad, la cual se traduce en respuesta a críticas y opiniones hacia sus personas.

Valor e igualdad, ¿Quién valora y evalúa los sonidos?

Quien evalúa la música de *Atascados Crew* en primera instancia son ellos mismos pues, aunque solo cuenten con la existencia de una sola canción donde participan los tres integrantes según ellos están en contacto para planificar nuevos temas y brindarse opiniones y apoyo sobre sus ideas y canciones individuales.

En segunda instancia la escena del rap toluqueño también los ha evaluado desde su incursión individual hasta la conformación de *Atascados crew* recibiendo aceptación y a su vez rechazo por sus creaciones musicales que los ha llevado a ser identificados y diferenciados entre la gama de raperos y colectivos toluqueños que desempeñan la misma actividad y finalmente la sociedad con la que interactúan cotidianamente también ha evaluado sus creaciones aceptándolos o rechazándolos.

Como podemos notar en este caso, *Atascados Crew* utiliza el rap como medio expresivo, de desahogo y en forma de respuesta ante la información obtenida por elementos socioculturales que les rodean, es decir que, como Tomas Luckman y Peter Beger (2001) los integrantes del colectivo viven su cotidianidad o su realidad de la vida cotidiana de la cual reciben información interpretándola y proyectando sus pensamientos y sentimientos que esta les provoca de maneras tan suyas como son sus raps.

Podemos notar que para *Atascados Crew* según Valenzuela (2003) la música y en particular sus raps son también representaciones sociales en las cuales se materializan sonoramente sus pensamientos, sentires y discursos producidos a partir de los contextos donde se desenvuelven cotidianamente y son entendibles porque sus raps son un lenguaje que forma parte de una práctica social estructurada y convencional dentro y fuera del *hiphop* toluqueño.

Finalmente, y similarmente a *Ache's de vida*, como lo dice Aguilera citado en Manjarrez y Bolaños (2010), la música le ha otorgado un estatus y roles simbólicos a *Atascados Crew* dentro del contexto del *hiphop* materializándose en apoyo en sus presentaciones, creación de expectativas por su música, obtener espacios en eventos dentro de la ciudad, un seguimiento por sus raps, entre otras cosas, por parte de los individuos que los escuchan dentro del contexto del *hiphop* toluqueño.

4.13.- Diferencias entre Ache's de vida y Atascados Crew.

La información de los colectivos descritos y analizados en el presente trabajo representan ejemplos de las relaciones, identidades y prácticas culturales que estructuran al movimiento del *hiphop* toluqueño, a lo largo de los últimos dos capítulos se aprecian descripciones que llegan a ser semejantes, pero también se aprecian diferencias notables que hacen entender únicos a *Ache's de vida* y *Atascados Crew*, en los siguientes párrafos se abordan las principales semejanzas y diferencias entre los dos colectivos.

Semejanzas:

1. **Afiliación al *hiphop* y al rap;** la principal semejanza es compartir el desarrollo de sus identidades alrededor del *hiphop*, y el gusto por la práctica del rapeo como representación social a partir de la cual proyectan imágenes sonoras con significados puntuales.
2. **Influencias;** como se describe a lo largo de estos últimos capítulos, los integrantes de ambos colectivos fueron influenciados por sus contextos y relaciones sociales para introducirse en el mundo sociocultural que implica el *hiphop*.
3. **Practica por algún otro elemento del *hiphop*;** es muy interesante las maneras en las que cada integrante de los colectivos se involucró con movimiento y en particular con el rap pues antes de él, en algún punto de sus vidas el *graffiti* represento la práctica central dentro del movimiento.
4. **Herramientas para crear su rap;** coinciden en la utilización de materiales y *softwares* para la grabación, edición, y:
5. **Distribución de su música;** utilizando plataformas en internet como *YouTube* o *Soundcloud*, además de presentaciones en vivo donde exponen sus raps.

6. **Familia en relación al rap;** curiosamente al iniciar sus vidas dentro del *hiphop* las familias de los integrantes de los colectivos se mantenían incrédulos y no aceptaban que realizaran alguna de sus prácticas, actualmente sus familias los apoyan en su práctica dentro del movimiento.
7. **Problemáticas a las que se enfrentan;** ambos colectivos coinciden en haberse sentido discriminados o rechazados en algún punto de sus vidas por individuos dentro y fuera del *hiphop* toluqueño, además de vivir problemas con policías por su apariencia, actualmente los colectivos refieren no sentirse preocupados por volver a vivir alguna experiencia similar. Dentro del contexto del *hiphop* se han enfrentado a problemas con raperos y escuchas (oyentes o público) quienes no aceptan los raps de ambos colectivos, desaprobando y mostrando disgusto al escucharlos o apreciarlos en algún *show*, convirtiéndose en ocasiones en rivales (con otros raperos) compitiendo musicalmente.

Diferencias:

1. **Integrantes del colectivo;** pareciera no tener importancia, pero el número de sujetos que componen a cada colectivo es diferente, mientras que *Ache's de vida* se integra por dos sujetos, *Atascados Crew* es integrado por tres sujetos, quizá esta es la razón por la que se aprecia una relación más estrecha en *Ache's de vida* y un poco débil en *Atascados*.
2. **Edades de los integrantes;** mientras que el promedio de edad en *Ache's de vida* es de 18 a 23 años, se aprecia que el promedio se encuentra entre los 23 y 37 años, lo que nos conduce a:
3. **Años dentro del *hiphop*;** una notable diferencia por dos aspectos, mientras que *Atascados* promedian de 10 a 15 años siendo participes del movimiento toluqueño *Ache's* no rebasa los 7 u 8 años siendo sujetos activos en las practicas, pero actualmente se aprecia un compromiso más fuerte para el movimiento y el rap por parte de *Ache's*, debido quizá a:
4. **Los roles sociales que desempeñan;** mientras que los integrantes de *Ache's de vida* se dedican a estudiar y tienen al rap como actividad que realizan en sus tiempos libres, dos de los integrantes de *Atascados* son padres de familia y por ende se visualiza a este colectivo en actividades

laborales que sustentan sus necesidades económicas y las de sus familias, dejando la actividad del rap para espacios como fines de semana donde pueden practicar el rapeo.

5. **Integración al *hiphop* y afiliación por el rap;** debido a los contextos, tiempos, relaciones e influencias con las que cada integrante de los colectivos conoció el *hiphop*.
6. **Identidad colectiva;** si bien es cierto que los integrantes de ambos colectivos mantienen una identidad construida alrededor del *hiphop* y el rap, *Ache's de vida* expresa una identidad fuerte al concepto que representa su colectivo mientras que entre los integrantes de *Atascados* existe una identidad un tanto limitada al concepto que proponen, manteniendo vínculos con un colectivo diferente.
7. **Liricas;** representan un aspecto muy importante para este trabajo ya que se aprecia como cada colectivo recibe información de su realidad, la codifica y analiza, teniendo como resultado una exposición de sus ideas, de sentimientos, de malestares, de opiniones o respuestas materializadas en sus raps.

Para *Ache's de vida* el rap representa la manera perfecta de materializar sus ideas buscando una trascendencia a partir de sus liricas, mientras que para *Atascados Crew* el rap es su herramienta para desahogarse, para plasmar sus experiencias y jugar con el vocabulario dentro de sus liricas. Aunado a esto podemos apreciar como para la creación de raps *Ache's* mantiene lazos muy fuertes materializándolo en más de una canción donde participan ambos integrantes con mismas ideas, pero distintos discursos, mientras que *Atascados* solo tienen una canción donde participan los tres integrantes con una misma idea, esto nos lleva directamente a las:

8. **Razones para crear rap;** mientras *Ache's de vida* expresan razones en común las cuales parecen fortalecer su relación, *Atascados* parecieran individualistas pues solo coinciden en una razón la cual es el gusto por hacerlo expresando a su vez diversas razones personales.
9. **Shows y conexión con un público o sus escuchas;** en este punto la experiencia que ha adquirido cada colectivo a lo largo de sus presentaciones en diversos eventos juega un papel importante, se puede

pensar que *Atascados* tiene una gran experiencia en el manejo de un escenario e interacción con un público pero no es así, pues en las presentaciones donde este trabajo estuvo presente actuaban con timidez limitando su contacto con quien los escuchaba, actualmente en este punto del trabajo este colectivo tiene una nula presencia en eventos de rap en la ciudad a diferencia de los que tuvo al iniciar la investigación.

Por su parte, *Ache´s de vida* en los años que han ofrecido presentaciones de sus raps han aprendido estrategias para interactuar con quienes los escuchan en eventos afianzándose un lugar importante en la escena toluqueña del rap, esto los ha llevado a conectar con públicos que no se encuentran dentro del contexto del *hiphop*, actualmente en este punto de la investigación este colectivo se mantiene muy activo en eventos dentro y fuera de la ciudad a diferencia de cuando se dio inicio con esta investigación.

10. **Apreciación del *hiphop* toluqueño;** esto representa el punto más alto de las experiencias de ambos colectivos dentro del *hiphop* y la escena del rap toluqueño, por una parte, *Atascados Crew* considera que el movimiento del *hiphop* en la ciudad en todas sus vertientes y prácticas se encuentra en un punto de deterioro comparándolo con el movimiento que se vivió hace diez años, pues consideran que las nuevas generaciones son individualistas y no ofrecen respeto y apoyo a otros individuos o colectivos, aunado a círculos cerrados de raperos que en base a roles de poder cierran oportunidades y espacios, además de una importante disminución de audiencia, público o escuchas.

Mientras que *Ache´s de vida* considera que se vive un *hiphop* muy activo en la ciudad donde nuevas generaciones han salido para ganarse un lugar realizando trabajos con mayor profesionalismo y calidad (en los cuatro elementos) *que* hace algunos años, a su vez consideran un crecimiento en el número de participantes pero, también consideran una importante falta de respeto y apoyo que según ellos dejaría de existir si la mayoría de raperos y exponentes dejan de lado su individualidad y comienzan a trabajar juntos.

Como podemos ver, existen semejanzas muy puntuales entre los colectivos, pero también existen grandes diferencias que los hacen únicos e irrepetibles dentro del mundo que representa el *hiphop* que se vive en la ciudad de Toluca.

Conclusiones.

A lo largo de este trabajo se han ofrecido panoramas que permiten entender al *hiphop* como un movimiento sociocultural que vive y se desarrolla en los contextos de la ciudad de Toluca, además de que se relaciona con la juventud donde los casos descritos, analizados y comparados representan ejemplos claros de la conformación de esta interacción, por ende, en los siguientes párrafos se habla de conclusiones como:

1. En primera instancia, el *hiphop* para la ciudad de Toluca representa un movimiento sociocultural que se ha visualizado paulatinamente desde hace ya 25 o 30 años aproximadamente, en donde sus principales participantes son individuos jóvenes quienes en distintas generaciones han llevado a la práctica alguno de los elementos estructurales del *hiphop* (*graffiti, break dance, rap o d'jin*). Actualmente el *hiphop* y sus elementos representan un movimiento con gran presencia en los contextos toluqueños.
2. Los espacios han formado parte importante para el desarrollo y consolidación del *hiphop* en Toluca, pues ante la necesidad por ellos ha existido una apropiación de espacios (públicos o privados) en donde se han llevado y llevan a cabo eventos de *hiphop* en donde los individuos adheridos al movimiento pueden manifestar sus prácticas ya sea en el baile, la pintura o la música, estos espacios están cargados de simbolismos y relaciones sociales para los sujetos que interactúan en ellos.
3. En particular la música rap es uno de los elementos del *hiphop* con mayor presencia en la ciudad de Toluca. La competencia dentro del rap (batallas) crea lazos entre individuos materializados en relaciones individuales o colectivas, a su vez dicha competencia puede reforzar las relaciones sociales, resarcirlas o romperlas por completo.
4. La conformación de los colectivos *Ache's de vida* y *Atascados Crew* son ejemplos de las relaciones sociales configuradas a partir del *hiphop* pues dan muestra de cómo individuos crean sus identidades individuales a partir de las prácticas que este movimiento implica, entrando en un contexto en el que las mismas prácticas, códigos e ideales de los

individuos los relacionan para conformar identidades colectivas traducidas en agrupaciones o *crews*.

5. Las identidades de los integrantes de los colectivos *Ache's de vida* y *Atascados crew* se encuentran profundamente arraigadas al *hiphop* pues expresan en sus vidas diarias los aprendizajes, pautas, códigos y prácticas que este movimiento les ha brindado desde su inmersión hasta su desarrollo y consolidación, los individuos de ambos colectivos no temen y expresan abiertamente su identidad.
6. La práctica que realizan en común *Ache's de vida* y *Atascados crew* se fundamenta en razones diferentes para cada uno de los individuos de los colectivos siendo *el gusto por hacerlo, la búsqueda de una trascendencia, el desahogarse, el plasmar sus sentires, el mostrar parte de sus vidas, ofrecer mensajes, dar a conocer sus puntos de vistas, desestresarse*, las principales.
7. Las funciones socioculturales que el rap mantiene para los colectivos *Ache's de vida* y *Atascados crew* son expresivas, pues a partir de la representación social que implica su música expresan discursos líricos donde se proyectan sus sentires y pensamientos creados a partir de la información que les otorga el contexto de la ciudad de Toluca.
8. En cuanto a las consecuencias sociales a las que los colectivos mencionados se han enfrentado van desde *choques dentro de sus núcleos familiares por las implicaciones que representa el hiphop como vestimenta, lenguaje, salida a eventos, gastos, practicas*, entre los más mencionados, *a su vez problemas y persecuciones por parte de cuerpos policiacos ante su apariencia, vestimenta, prácticas en espacios públicos y por el consumo de alcohol y drogas*, ante individuos que no pertenecen al contexto del *hiphop* se han enfrentado a *discriminaciones por su aspecto y prácticas*, mientras que dentro del contexto del *hiphop* se han enfrentado a *críticas y desaprobaciones a sus raps lo que conduce a roces con otros individuos*.
9. Con base a lo que se ha dicho hasta ahora se puede decir que se comprueba la hipótesis sobre la que se sostiene esta investigación, pues al comprender e interpretar la realidad social que presenta la ciudad de Toluca los colectivos *Ache's de vida* y *Atascados Crew* utilizan el rap

como forma de contrarrestarla expresando sus sentires e ideales hacia la información que la realidad toluqueña les ofrece en su música, además de conformar su identidad obteniendo consecuencias sociales ya mencionadas.

10. Finalmente, la música mantiene una relación muy estrecha con los individuos de *Ache's de vida* y *Atascados crew*, dando muestra que cuentan con las capacidades para crearla basándose en el entendimiento de su realidad social para expresar sentires, inquietudes, protestas o comunicarse dentro de la masa social, considerando que el mensaje es entendido por quien pertenece al mismo contexto o tiene referencias de esa realidad.

Bibliografía.

- Abarca, J. G. (2014), *Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de las Casas*, Chiapas, México, UAEM Redalyc, 678.
- Barfield, T. (2000), *Diccionario de antropología*, México, D.F., Siglo XXI Editores.
- Beger, P. y Luckman T. (2001), *La Construcción social de la Realidad*, Buenos Aires, Gandhi.
- Bohanan, P. y Glazer, M. (1997), *Antropología lecturas*, Madrid, España.
- Carrillo, G. & Cataño F. (1979) *Temas de cultura musical*, México, D.F., Trillas.
- Castiblanco, G. L. (2005), *Rap y prácticas de resistencia; Una forma de ser joven: Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas*, Colombia, Universidad Colegio Mayor de CUNDINAMARCA.
- Chang, J. (2014), *Generación Hip-Hop, de la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap*, Buenos Aires, Argentina, Caja Negra.
- Cucho, D. (2002), *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Argentina, Nueva Visión.
- Ember, C. R., Ember, M. y Peregrini, P. N. (2001), *Antropología*, 10ª Edición, Madrid, España, Pearson Educación, S.A.
- Encinas, J. L. G. (1994), *Bandas Juveniles; perspectivas Teóricas*, México Trillas.
- García, N. C. y Urteaga, M. C. (CORD) (2011), *Cultura y Desarrollo; una visión desde los jóvenes*, Madrid, CeALCL.
- Harris, M. (1996), *El desarrollo de la teoría antropológica*, México, Siglo XXI.
- Kottak, C. P. (2000), *Antropología cultural. Espejo para la Humanidad*, Madrid.
- Manjarrez Escudero, D. y Bolaños Suarez, Y. (2010), *La música y la tecnología como factores de construcción de identidades en jóvenes Emo*

de *Grand Plaza Toluca*, Tesis de Licenciatura, Toluca México, Universidad Autónoma del Estado de México.

- Moraga González, M., Solórzano Navarro, H. (2005), *Cultura urbana hip-hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique*. Última década. Núm. 23, diciembre, pp. 77-101, Chile, Centro de Estudios Sociales Valparaíso.
- Navarrete, F. L. (2008), *Los pueblos indígenas de México, Pueblos indígenas del México contemporáneo*, México, CDI.
- Nivón, E. (1998), *Cultura urbana y movimientos sociales*, México, Culturas Populares de México.
- Ortiz, J. I. R. (2003), *Cholos, Expresión-Cultura-Identidad*, Nuevo León, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de artes visuales.
- Reynoso, C. (2006), *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Colección Complejidad Humana.
- Sapir, E. (1992), *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, México, Fondo de cultura Económica.
- Signorelli, A. (1999), *Antropología urbana*, México, Anthropos Editorial.
- Valenzuela, J. M. A. (Coord.) (2014), *Tropeles Juveniles, Culturas e identidades (trans) fronterizas*, México, Colegio de la frontera Norte.
- _____ (2003), *Jefe de Jefes; corridos y narcocultura en México*, México, Colegio de la frontera norte.
- William, M. 2001 en Molinari, C. (2001), *Identidad y cultura en la sierra tarahumara*, México, D.F. Instituto Nacional De Antropología E Historia – INAH.

Fuentes electrónicas.

- Bitenieks, M. (2018), *LOWRIDER Vida y Sabor*. online Vidaysabor.net. disponible en: <http://vidaysabor.net/2017/08/17/lowrider/> (22, marzo, 2018).
- Bueno, P. (2017), *Los nombres imprescindibles del rap en México*, *Red Bull*, online, disponible en <https://www.redbull.com/mx-es/historia-del-rap-en-mexico-grupos-mc> (25, mayo, 2018).

- Chicanos Ayer y Hoy. (2018). *¿Quiénes son los Chicanos?*, online, disponible en <https://mexicanosenestadosunidos.wordpress.com/2011/06/18/%C2%BFquienes-son-los-chicanos/> (9, junio, 2018).
- Dávalos, F. (2017), *Apunte histórico-seudo crítico sobre la escena del hip-hop mexicano. Primera parte*, online Ibero909, disponible en: <https://ibero909.fm/blog/apunte-historico-seudocritico-sobre-la-escena-del-hip-hop-mexicano-primera-parte-2> (25, mayo, 2018).
- De La Luz, P. R. (1998), *Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio Sociológica*, vol. 13, núm. 38, septiembre-diciembre, 1998, pp. 13-30, México, Universidad Autónoma Metropolitana Distrito Federal, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026670002>
- Deguate.com. (2019), *La evolución del rap*. online, disponible en: http://www.deguate.com/artman/publish/cultura-actualidad-guatemala/la-evolucion-del-rap.shtml#.WT7_UZKGO1s (20, mayo, 2018).
- González, A. R. (2018), *Así nació el rap en México del cholo de la Condesa a Cartel de Santa (Parte dos)*, online Local.Mx, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-parte-dos/> (25, mayo, 2018).
- _____ (2018) *Así nació el rap en México (de MC Aplausos a Calo)*, online Local. Mx, disponible en <https://local.mx/musica/inicios-rap-mexico/> (25, mayo, 2018).
- *Hip-Hop Evolution*. (2016), [video] Director: R. Peters, S. McFadyen, S. Dunn y N. George. HBO Canadá.
- Hernández, K. D. (2010), *Break Dance en México, baile urbano o contracultura*. 1st ed. Naucalpan, pp.6-20, online, disponible en: <http://www.monografias.com/trabajos-pdf4/baile-urbano/baile-urbano.pdf> (12, junio, 2017).
- HISTORIA DE LA MÚSICA. (2018), *Alan Lomax y el proyecto cantométrico*. online, disponible en: <https://bustena.wordpress.com/2014/10/13/cantometria-alan-lomax/> (13, abril, 2018).

- Jardow-Pedersen, M. (2003). *Manual de Etnomusicología; Historia, recopilación, instrumentos, transcripción, significado*. etnomax, pp.1-126, online, disponible en: <http://www.mayaland.dk/dkmx/resources/pdf/publikationer/manualEtnomusica.pdf> (13, abril, 2018).
- Modaeneldisenoblogspot.mx. (2019). *La escena del hip hop en México*. Online, disponible en: <http://modaeneldisenoblogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html> (24, mayo, 2018).
- Morales de la Mora, E. (2013), *La etnomusicología, definición y objeto de estudio*. 1st ed. RED UNIVERSITARIA, p.1. online, disponible en: <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/306/306-21.pdf> (12, junio, 2017).
- Mosqueda, D. V., (2018) *La escena del hip-hop en México, Moda en Diseño*, online, disponible en: <http://modaeneldisenoblogspot.mx/2015/05/la-escena-del-hip-hop-en-mexico.html>(25, mayo, 2018).
- Olivia, A. (2008) *Introducción a la Etnomusicología*, online, disponible en: <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Introduccion%20a%20la%20etnomusicologia-Aurora%20Oliva.pdf>
- Ramírez, M. (2018). Robert Moses, el hombre que construyó y destruyó Nueva York. Online, disponible en Letras Libres: <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/politica/robert-moses-el-hombre-que-construyo-y-destruyo-nueva-york> (5, septiembre, 2019).
- Rodríguez, M. (2001). *El caso de la identidad chicana y su ciudadanía étnico cultural*. El Cotidiano, 18(108), pp.48-59, online, disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32510806>
- Romero, R. (2016). *Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en Perú*. En: C. Dregeori, P. Sendon y P. Sandoval, ed., *No hay país más diverso, compendio de antropología peruana II*. (Lima, Perú: IEP Instituto de Estudios Peruanos, pp.289-329, online, disponible en: https://www.academia.edu/12270331/_Hacia_una_antropolog%C3%ADa

- _de_la_m%C3%BAsica_la_etnomusicolog%C3%ADa_en_el_Per%C3%B3
- A_ (13, abril, 2018).
- *Rubble Kings, Los reyes del Bronx.* (2015). [video], Director Nicholson, S. Estados Unidos.
 - Spencer, H. (2004) *¿Qué es una sociedad? Una sociedad es un organismo Reis.* Revista Española de Investigaciones Sociológicas, núm. 107, 2004, pp. 231-243 Centro de Investigaciones Sociológicas Madrid, España, online, disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/997/99717665010.pdf>
 - Todo el hip hop. 2017, *Grandmaster Flash & The Furious Five, pioneros de la old school.*, online disponible en: <https://bomboclap.wordpress.com/2010/12/15/grandmaster-flash-the-furious-five-pioneros-de-la-old-school/> (7, mayo, 2018).
 - Viñuela, E. S. (Coord.), (2001) *Cuadernos de Etnomusicología*, SIBE, España, online, disponible en: <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/cuadernos-de-etnomusicologia-n-1.pdf>
 - Wiki Rap. (2017). *Rap en México.* Online, disponible en: http://es.rap.wikia.com/wiki/Rap_en_M%C3%A9xico (12, junio, 2017).
 - ¿Unidos?, ¿. (2019). *¿Cuáles son las ciudades con más mexicanos en Estados Unidos?* online SDPnoticias.com. disponible en: <https://www.sdpnoticias.com/estilo-de-vida/2015/09/15/cuales-son-las-ciudades-con-mas-mexicanos-en-estados-unidos> (25, diciembre, 2018).
 - *40 años de Hip Hop con KRS ONE.* (2013). (video) Director K. Khamis y G. Adegite. Estados Unidos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qQ9mSjBb8sA&t=163s>

